

FILOLÓGIAI KÖZLÖNY

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
MODERN FILOLÓGIAI BIZOTTSÁGA
ÉS
A MODERN FILOLÓGIAI TÁRSASÁG
VILÁGIRODALMI FOLYÓIRATA



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST
1989

XXXV. ÉVF. 1. SZÁM

FILOLÓGIAI KÖZLÖNY

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA MODERN FILOLÓGIAI BIZOTTSÁGA
ÉS A
MODERN FILOLÓGIAI TÁRSASÁG VILÁGIRODALMI FOLYÓIRATA

AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

1989

XXXV. ÉVF. 1. SZÁM

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA MODERN FILOLÓGIAI BIZOTTSÁGA
ÉS A
MODERN FILOLÓGIAI TÁRSASÁG VILÁGIRODALMI FOLYÓIRATA

Főszerkesztő:

SALYÁMOSY MIKLÓS

technikai szerkesztő:

KEREKES GÁBOR

technikai munkatárs:

MIKLÓ JUDIT

szerkesztőbizottság:

DOBOSSY LÁSZLÓ elnök; ABÁDY NAGY ZOLTÁN, FRIED ISTVÁN, HERMAN JÓZSEF,
HORÁNYI MÁTYÁS, KÉRY LÁSZLÓ, KÖPECZI BÉLA, MÁDL ANTAL, ROT SÁNDOR,
SALLAY GÉZA, SÜPEK OTTÓ, SZEGEDI-MASZÁK MIHÁLY, TÖRÖK ENDRE,
VÖRÖS IMRE, WALKÓ GYÖRGY, D. ZÖLDHELYI ZSUZSA

E szám munkatársai: Bán Ervin tanár (Budapest); Bernáth Béláné egy. adjunktus (JPTE);
Jagusztn László egy. docens (KLTE); Kocsány Piroska egy. docens (KLTE); Mádl Antal egy.
tanár (ELTE); Magyar Miklós egy. tanár (MKKE); Ördögh Éva tud. ösztöndíjas (Pisa); Pécsi
Katalin aspiráns (ELTE); Rot Sándor egy. tanár (ELTE); Solti István tanár (Budapest)

Szerkesztőség

1052 Budapest, Pesti B. u. 1. Német Tanszék

A Filológiai Közlöny

évente négy füzetben, kb. 32 nyomtatott íven jelenik meg

Előfizethető bármely hírlapkézből postahivatalnál, a Posta hírlapüzleteiben és a Hírlap-
előfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR) 1900 Budapest XIII., Lehel u. 10/A, közvetlenül
vagy postautalványon, valamint átutalással a HELIR 215-96 162 pénzforgalmi jelzőszámra.
Példányoként megvásárolható az *Akadémiai Kiadónál* (1363, Budapest, Alkotmány utca
21., tel.: 111-010) és az *Akadémiai Kiadó Stúdium* (1368 Budapest, Váci utca 22., tel.:
185-881) és *Magiszter* (1052 Budapest, Városház utca 1., tel.: 382-440) könyvesboltjaiban.

Előfizetési díj egy évre: 156,— Ft

Egy szám ára: 39,— Ft

Külföldön terjeszti a KULTURA Külkereskedelmi Vállalat (H-1389 Budapest, Pf. 149).

Narratív perspektíva és műelemzés

MAGYAR MIKLÓS

„[...] a nézőpont [...] központi kérdésnek számít a műalkotások kompozícióját illetően.”

B. Uszpenszkij

A narratív perspektíva kérdéseivel foglalkozni két okból is indokolt és időszerű. Míg a nemzetközi szakirodalom immár szinte áttekinthetetlenül gazdag e tekintetben, ám mind terminológiai, mind koncepcióbeli egyetértés nélkül, addig a hazai kutatások eddig publikált eredményei sem a kritikusok, sem az alkotó művészek figyelmét nem irányították erre a problémára kellőképpen. Pedig a nézőpont kérdésének megoldásával nem csupán a művész intuitív vagy tudatos elbeszélő művészetének kulcsát tartjuk a kezünkben, de az írói látásmód, sőt a művész világképének megfejtéséhez is kiindulópontot kapunk.

Ám a „nézőpont” tanulmányozása mindjárt a kiindulásnál problematikus, és ha nem akarunk mindvégig a félreértések zsákutcájában időzni, magát a terminológiát kell tisztáznunk.

„A nézőpont-technika szerint a regényíró valamilyen módon belehelyezkedik valamely szereplője gondolataiba, hogy felfedje számunkra a valóságot, amelyet nem egyformán világít meg, hanem perspektívába helyez” — mondja Michel Raymond.¹ Raymond azt a típusú kritikát képviseli, amelyik csupán a szereplők tudatába helyezett nézőpont kérdéseivel foglalkozik, más szóval a „mindentudó” írói magatartás elvetését érti a fogalmon. Ugyanakkor a tágabb értelemben vett nézőponttechnikába az írói magatartás tanulmányozása is beletartozik: „Már az elbeszélés művészete megszületésének pillanatában felmerül — tudatosan vagy nem tudatosan — a »nézőpont« problémája, amelyet a szerző, a narrátor vagy a szöveg elmondója alkalmaz” — írja Bruce Morrisette amerikai kritikus.²

A továbbiakban a nézőpont fogalmát ez utóbbi, tágabb értelemben használjuk.

¹ Michel Raymond: *Crise du roman. Dès lendemains du naturalisme aux années* vingt. Paris 1966. 299. l.

² Bruce Morrisette: *De Stendhal à Robbe-Grillet. Modalités du „Point de vue”*. — In: *Cahiers de l'Association Internationale des Études françaises. XIII^e Congrès de l'Association*, 25 juillet 1961. 145. l. Robert Weimann egy újabb terminológiai zavarra hívja fel a figyelmet: „A »nézőpont« két különböző összefüggésben használatos. Először a szerző alapállásával vagy eszméjével kapcsolatosan használják, másodsor az elbeszélés módjával kapcsolatban. Az első jelentésben pl. hivatkoznak a szerző ironikus, szenvtelen vagy együttérző nézőpontjára vagy hasonlókra [...]. A második jelentésben arra a fel fogásra hivatkoznak, amelynek közvetítésével a történet anyagát közlik — első személyű megfigyelés, megfigyelő első személyben, szerző-megfigyelő és mindentudó szerző. El lehet kerülni a zavart, ha a nézőpont kifejezés használatát szigorúan az első jelentésre használjuk, az »elbeszélés középpontja« kifejezést használjuk a második jelentésre.” (Retorika és struktúra a »nézőpont«-ban. Kritika a regény perspektívájának formalista felfogásáról. — In: *Helikon*, 1971/1. 35. l.) Jegyezzük meg, hogy Weimann disztinkciója csak fokozza a már amúgy is meglevő zűrzavart a terminológia használatában.

Jóllehet az elbeszélés nézőpontjának szisztematikus feldolgozására először S. L. Whitcomb vállalkozik 1905-ben,³ Henry James már 1884-ben rámutat arra, hogy az írónak szükségszerűen választania kell egy koherens optikát. Ezt a nézetét James az emlékezetes W. Besadt—James vita során fejti ki.⁴

A XX. század elejétől főleg Angliában, Németországban és az USA-ban egymást követik a narratív perspektívát érintő elméletek. Ezzel egyidejűleg a legkülönbébb elnevezések látnak napvilágot, amelyek, ha nem is okoznak ezúttal terminológiai zavart, rámutatnak a kutatások egymástól sokszor független, máskor az előző eredményeket befolyásoló és továbbfejlesztő jellegére. Így születnek a legkülönbébb elnevezések: *point of view narratif* (P. Lubbock); *Blickpunkt* (K. Hamburger) *cadre intentionnel* (G. Blin); *Vision avec, par derrière*... (J. Pouillon, T. Todorov); *perspective du récit* (Cl.-E. Magny); *perspective narrative* (F. van Rossum-Guyon); *szlovo geroja* (M. Bahytin); *elbeszélő pozíció* (Poszler György) stb.

A különböző nemzetiségű kutatók terminológiai esetenként egymásnak ellentmondóak, ami nem kevés zavart és félreértést okoz a kritikusok körében. S az ellentmondások mindjárt a nézőpont „minősítésének” kérdésével kezdődnek.

Mert míg a németeknél a szubjektív elbeszélés (subjektive Erzählung) a szerzői beavatkozással írt művet jelenti, s a szovjet szakirodalom is általában „szubjektív” nézőpontnak nevezi az írói beavatkozást,⁵ addig a franciáknál pontosan ellenkezőleg, a „réalisme subjectif” a szereplő(k) nézőpontjába helyezkedő elbeszélést jelenti.⁶

Henry James valóban úttörő kezdeményezése csupán a húszas évektől kezdve gyümölcsozódik mind regénytechnikai, mind esztétikai vonatkozásaiban.

Az Egyesült Államokban Percy Lubbock nevéhez fűződik az első, tudományos igényű feldolgozása a kérdésnek. Lubbock a *The Craft of Fiction*-ban⁷ tipizálást is ad, megkülönböztetve az egyes szám első személyű elbeszélőt (aki csak ritkán esik egybe a narrátorral), a mindentudó egyes szám harmadik személyű elbeszélőt, aki szereplőinek minden gondolatát ismeri, aki beavatkozik az események menetébe, akikommentálja a cselekményt, avagy igyekszik „kívül” maradni az eseményeken vagy a „semlegesség” látszatát kelteni. Ezenkívül Lubbock ún. „vegyes” nézőpontú elbeszélést is említ, amelyben a szerző az egyik elbeszélő módrol a másikra tér át, egy szereplővel meséltet, mindentudását egyetlen szereplőre korlátozza vagy bizonyos szereplőkre, belső monológokat keverhet objektív leírásokkal.⁸

³ Selden L. Whitecomb: *The Study of the Novel*. Boston 1905.

⁴ Vö. Henry James: *The Art of Fiction and other Essays*. New York 1948 és *The Art of the Novel: Critical Prefaces of Henry James*. New York 1934.

⁵ Csernisevskij „objektív regénynek” nevezi azt a vállalkozást, amelyben az író kiküszöböli a szerzői nézőpontot. Bahtyin is a szerzői nézőpontot nevezi „szubjektívnek”. Vö. A szó esztétikája. Budapest 1976. 107. l. Ugyanakkor Borisz Uspenszkij szubjektív nézőpontnak nevezi az individuum tudatát, míg a szerzői leírást tekinti objektívnek. Vö. A kompozíció poétikája. Budapest 1984. 133. l.

⁶ Magán a francia kritikán belül sincs ebben egység. Michel Zérafra a szereplők parciális nézőpontját nevezi objektívnek. Vö. *Personne et personnage. Le romanesque des années vingt aux années cinquante*. Paris 1969. 35. l.

⁷ Percy Lubbock: *The Craft of Fiction*. New York 1957.

⁸ Jegyezzük meg, hogy Lubbock a szerzői nézőpontot tekinti objektívnek. A nézőpontot pedig úgy határozza meg, mint kapcsolatot, „amely az elbeszélőt a történethez fűzi”. Id. mű 251. l.

Lubbock lényegében szinte mindegyik mai elmélet csíráját felvillantja munkájában.

Jelentős előrelépésnek tekinti a kritika Mark Schorer: *Technique as Discovery* című tanulmányát,⁹ amelyben a szerző olyan technikai eszköznek tekinti a nézőpontot, amely az író egyetlen fogódzója tárgya felfedezésére, feltárására, kimunkálására.

Franciaországban csupán a második világháború után lobbannak fel a viták a nézőpont körül, jóllehet már 1880 táján ráirányítják a figyelmet olyan írók és kritikusok, mind Edouard Dujardin, a belső monológ egyik előfutára vagy Marcel Schwob.

Bár a szimbolizmus nagyban hozzájárult a nézőpont tudatos alkalmazásához, Franciaországban a legnagyobb hatást mégis a külföldi irodalom gyakorolja. James, Galsworthy, Meredith arra inspirálják a francia regényt, hogy a mindentudó írói magatartás helyett az író mintegy a hős tudatába helyezze a nézőpontot s e korlátolt perspektívából láttassa a világot.

Ezt az írói magatartást támogatja az einsteini relativitás elmélete is, amely 1918 után igen kedvező fogadtatásra talál Franciaországban, hasonlóképpen Freud tanaihoz.

Míg Jamesnél és követőinél a mindentudó írói magatartás elvetésének strukturális és esztétikai vonatkozásaira helyeződik a hangsúly, addig Franciaországban egészen az utóbbi évtizedekig inkább morális és filozófiai megfontolások színezik.

Akárcsak a bergsonizmus, Freud és Einstein elmélete is mintegy „a levegőben volt”. Nem kellett ahhoz se a bergsonizmus, se a freudizmus, se Einstein tanait követni, hogy a húszas évek regénye átitatódjék e tanokkal.

Ezért van azután az a látszólag feloldhatatlan ellentét a kritika és az írói vallomások között, ezért mutatják ki joggal a kritikusok Proustnál a bergsonizmus jegyeit, Gide-nél Nietzsche tanítását, ugyanakkor az írók pedig joggal tiltakoznak a közvetlen hatások bizonygatása ellen.

A filozófiai hatások közül időben a legkésőbbi és napjainkig ható áramlat a fenomenológia.

A nézőpont természetesen az író által megválasztott perspektíva, így természetesen az író pozíciójával kell legelőször foglalkoznunk, ha a kérdést tanulmányozzuk.

Ha az író szerepéről esik szó az irodalmi művel kapcsolatban, minden kétséget kizáróan az a legelső kérdés, hogy milyen szerzői pozícióból ábrázolja az író az elbeszélés világát.

S a leggyakrabban felmerülő fogalom: az írói mindentudás.

A mindentudó írói magatartást a kritika általában az egyes szám harmadik személyű elbeszélés azon típusára vonatkoztatja, amelyben mindvégig az író nézőpontja érvényesül, még akkor is, ha időnként a szereplők viszik a szöveget, még ha az elbeszélést — természetesen — dialógusok szakítják is meg. Az író nem rejtőzik el valamely szereplő mögött, nem is igyekszik kívül maradni az elbeszélésen, közbeavatkozik, kiegészít, kommentál, és főleg mindent a saját személyiségén átszűrve ábrázol.

⁹ In: *Critics and son Modern Fiction. Essay.* New York 1952.

Sartre Mauriacról 1939-ben írt, híressé vált cikkében az írói mindentudás nézőpontjából írt regényt a rosszul megírt regény szinonímájaként kezeli. Nem tesz mást, mint a normatív kritika álláspontjából Henry James elveit, az író háttérben maradásának, be nem avatkozásának kívánalmait ad absurdum vive a mindentudó írói magatartást egyszerűen kizárja a lehetséges nézőpontok közül a kortárs irodalomban.

„(Mauriac) nem akarja tudomásul venni — mint egyébként azt íróink nagy része teszi —, hogy a relativitás elmélete teljes egészében érvényes a regény világára is, hogy egy igazi regényben — csakúgy, mint Einstein világában — nincs helye egy privilegizált megfigyelőnek [...]. Isten nem művész; Maurice úr sem az” — hangzik Sartre elítélő nyilatkozata.¹⁰

Azon túlmenően, hogy a szigorú bíráló igazságtalan, hisz a jó vagy rossz regény kritériuma sem lehet a mindentudó vagy nem mindentudó írói magatartás, erre pontosan Mauriac regényei az ellenpéldák sok más között, valamint Sartre maga is vét saját normái ellen, maga a mindentudás kérdése egyáltalán nem olyan egyértelmű, mint az Sartre cikke alapján vélhető.

Hisz Mauriacnál koránt sincs arról szó, hogy előre látná szereplői sorsát, vagy beavatkozna azok életébe.

Ennek pontosan az ellenkezőjét látszik igazolni az 1928-ban írt *Le roman* című műve, melyben „megtiltja” a szerzőnek a szereplő életébe való beavatkozást és a szereplő, valamint az alkotó szabadságát hangsúlyozza: „Sohasem vagyok annyira biztos művem értékében, mint amikor szereplőm arra kényszerít, hogy megváltoztassam könyvem menetét, új horizontok felé húz, taszít, amelyeket előbb még nem láttam” — írja.¹¹

Ez az álláspont látszólag ellentmond a Sartre bírálatában foglaltaknak, mintegy előre kivédi azokat. Holott Sartre-nak annyiban igaza van, hogy Mauriac alapvető magatartása lényegében nem különbözik a XIX. századi regény koncepciójától: Az emberről, a világról teljes képet akar adni.

Ugyanakkor Mauriac tiszteletben tartja hőseinek koherenciáját. Nem arról van tehát szó, hogy a mindentudó író egyfajta teremtőként kénye-kedve szerint mozgathatná figuráit, avagy előre látná sorsukat a legapróbb részletekig.

Mauriacnál sincs ez így, de Stendhálnál sem, aki bár ismeri szereplőit, gyakran „nem tudja, merre tartanak”.¹²

Sartre-nak Mauriacról írt sorai mindenesetre arra hívják fel a figyelmet, hogy a mindentudás terminust a legkülönbébb tartalommal használják írók és kritikusok, ami azután számos félreértés forrása lesz.

Számos kritikus szerint az író nem csupán akkor viselkedik mindentudó módon, amikor saját nevében vagy mintegy kívülálló narrátorként mesél, avagy egy egy mindentudó, harmadik személyben mesélő narrátor szájába adja

¹⁰ Jean Paul Sartre: *Situations*. Paris 1947. 56—57. l.

¹¹ François Mauriac: *Le roman*. Paris 1929. 63. l.

¹² Mindez azonban nem akadályozza Stendhált, hogy regényeiben mintegy mindegyik jelen legyen, s a szereplő és az olvasó közé „ékelődjék”. „A legapróbb részlet sem nélkülözi a stendhali »számárvezetőt«” — írja Georges Blin. — In: *Stendhal et les problèmes du roman*. Paris 1954. 180. l.

gondolatait, hanem akkor is, amikor valamelyik szereplő nézőpontján át látatja az eseményeket.

Már Percy Lubbock háromféle mindentudó magatartást különböztet meg:

1. Amikor a mindentudó író maga foglalja össze az eseményeket az olvasó számára, mintegy „panorámáját” nyújtva a cselekményeknek s a szereplők gondolatainak. Ezt az eljárást ő panorámiás módszernek nevezi.

2. Amikor a szerző nincs jelen a műben, s magukkal az eseményekkel konfrontálja az olvasót, amit színadi, scenikus módszernek nevez.

3. Végül amikor az író egy ugyancsak mindentudó narrátor vagy egy szereplő tudatába helyezi a nézőpontot. Ezt¹³ az eljárást Lubbock dramatikus módszernek nevezi.

Hasonlóképpen többféle mindentudásról beszél Norman Friedman, aki szerint a mindentudás lehet az íróé, ez esetben ez a mindentudás abszolút, mint Tolsztoj *Háború és békéjében* vagy Fielding *Tom Jonesában*. (Míg Tolsztoj a XIX. századi orosz regény mintájává lesz, a *Tom Jones* az angol regényt határozza meg csaknem két évszázadra.)

Friedman semleges mindentudásnak nevezi azt az írói magatartást, ahol maga az író nem avatkozik be közvetlenül az eseményekbe, hanem egyes szám harmadik személyben, mintegy „személytelenül” beszél, mint Thomas Hardy az *Egy tiszta nőben*. Friedman multi-szelektív mindentudásnak nevezi Virginia Woolf eljárását, aki közvetlenül a szereplők által megélt eseményeket mutatja be, s nem csupán a szerző, de a narrátor is eltűnik a történetből.

Végül említendő a szelektív mindentudás: egyetlen szereplő nézőpontjába helyezkedő eljárás, amire Friedman Joyce *Ifjúkori önarcképét* hozza példának.¹⁴

W. C. Booth még tovább megy, Faulkner *Míg fekszem kiterítve* című regényének írói technikáját elemezve azt kívánja kimutatni, hogy jóllehet az író által tizenhat tudatba helyezett történet esetében mindig csupán az adott mesélő tudatán át ismerjük meg a történeteket, ez az eljárás nem más, mint egyfajta nagy hatásfokú mindentudás, hisz az író maga (Booth itt implicit szerzőről beszél) egy pillanatra sem hagy kétséget afelől, hogy tökéletesen ismeri mind a tizenhat „tudatot”, s hogy tudatosan mindegyikből egy-egy parcellát tár fel az olvasó számára. S konklúzióként Booth leszögezi: „a legszigorúbban megválasztott nézőpont se tudja kiküszöbölni a mindentudást; az igazi narrátor továbbra is ugyanolyan kevésbé „természetesen” mindentudó, mint mindig is volt.”¹⁵

Booth nézetének még sarkítottabb megfogalmazását olvashatjuk Robert Humphrey tollából: „A szerző mindig mindentudó: Ez az alapja minden regénytechnikának.”¹⁶

Az írói mindentudás fogalmának efféle kitágítása nem csupán a balzaci és joyce-i regényt zsúfolná egyazon kategóriába, de elmosná az írói technikák határait is.

¹³ Vö. Percy Lubbock: id. mű 110—152. l.

¹⁴ Norman Friedman: Point of View in Fiction: The Development of a critical Concept. Publications of the Modern Language Association, LXX. December 1955. 1169—1178. l.

¹⁵ Roland Barthes, W. Kayser, W. C. Booth, Ph. Hamon: Poétique du récit. Paris 1977. 109. l.

¹⁶ Robert Humphrey: Stream of Consciousness in the Modern Novel. Berkeley, Los Angeles 1955. 63. l.

Persze még a kevésbé szélsőséges álláspontok is sok problémát vetnek fel, ami arra figyelmeztet, hogy a mindentudó írói magatartás fogalmát pontosítani kell, illetve egy meghatározott eljárásra korlátozni.

A szovjet narratológiai kutatások nem csupán abban térnek el a nyugat-európai elméletektől, hogy szinte kizárólag orosz irodalmi példákkal dolgoznak, hanem abban is, és ez a lényegesebb momentum, hogy még a szemiotikai indítatású elméletekben is kísérletet tesznek a mű tartalmi vonatkozásainak figyelembevételére, megvizsgálva az ún. „ideológiai” síkot.¹⁷

M. Bahtyin, akinek munkáira ma a legtöbb szovjet kritika hivatkozik, a tolsztoji (általa monologikusnak nevezett, a közfelfogásban hagyományos regényként emlegetett) és dosztojevszkiji (Bahtyinnál polifonikus regény, amit mások modernnek neveznek általában) regény összevetése alapján lényegében mindkét típusú regényben hangsúlyozza az írói *mindentudást*, de azt elválasztja az írói *beavatkozástól*:

„A polifonikus regény alkotójának tudata mindig és mindenütt jelen van e regényformában, és a legnagyobb mértékig aktív szerepet játszik benne. Azonban e tudat funkciói és aktivitásának formái mások, mint a monologikus regényben: A szerzői tudat nem alakítja át más emberek — övétől idegen — tudatát (vagyis hőseinek tudatát) objektumokra, és nem közli tőlük függetlenül a maga ítéletét.”¹⁸

Annnyiban egybeesik Bahtyin és James vagy Spielhagen elmélete, hogy az írói beavatkozás elvetését Bahtyin maga is több helyütt hangsúlyozza. Csernisevszkij befejezetlen regényében (*A teremtés gyöngye*) Bahtyin a dosztojevszkiji „polifonikus” regény előfutárát látja. Előszavában Csernisevszkij „objektív” regénynek nevezi művét, és szembeállítja a megszokott „szubjektív” regénnyel.

Bahtyin idézi Csernisevszkijt: „[...] tisztán objektív regény írására vállalkoztam, melyben semmi nyoma sincsen személyes viszonyaimnak, sőt — személyes vonzalmaimnak sem. Az orosz irodalomban ilyen regény eddig nem volt.”¹⁹

Csernisevszkij regényében — mondja Bahtyin — „A szubjektív szerzői nézőpontnak nem kell [...] megjelennie: kívül marad rajta az író rokon- és ellenszenve, egyetértése és véleménykülönbsége a hősökkel, ideológiai pozíciója [...]”²⁰

Csernisevszkij „új szerzői pozíciója”, amelyet ő kizárólag Shakespeare-nél lát megvalósítotttnak, azt jelenti hát, hogy a szereplők a szerző beavatkozása nélkül fejtik ki véleményüket. Eddig ez körülbelül megfelel Henry James vagy Spielhagen elképzelésének. Bahtyin elmélete szerint pedig ez már „majdnem a polifonikus regény”. Dosztojevszkij műve Bahtyin szerint azzal lesz más és attól lesz polifonikus, hogy a szereplők szólama mellett és azokkal egyenértékűen az író is megszólal a regényben. Emellett Dosztojevszkij regénye dialogikus — fejt ki továbbá Bahtyin. „A polifonikus regényben minden mozzanat dialogikus [...] a regény egésze pedig úgy szerveződik, mint egy »nagy dialógus«.”²¹

¹⁷ Bahtyin elméletének felhasználásával a szemiotikus Borisz Uspenszkij az irodalmi művet négy síkon elemzi: 1. az értékelés (ideológia) síkja, 2. a frazeológia síkja, 3. a tér- és időviszonyok síkja, 4. a pszichológia síkja. Vö. id. mű.

¹⁸ Mihail Bahtyin: A szó esztétikája, m. f. 109. l.

¹⁹ Uo. 106. l.

²⁰ Uo. 108. l.

²¹ Uo. 78. l.

A műben a valóságos író Dosztojevszkijnél jelen van, s dialógust folytat szereplőivel. Esetenként egyetért velük, másutt vitatkozik, esetleg azonosul egy-egy szereplő pozíciójával.

Lényegében Bahtyin megkülönbözteti a valóságos író és a műben szereplő író. Míg az előzőt nem lehet elkülöníteni az alaktól, a másodikat igen. Míg az előző nem helyezkedhet el a szereplőkkel egy síkon, az utóbbi igen. Csak a valóságos író vehet részt a világgal folytatott dialógusban, az ábrázolt író csak a művön belüliben vesz részt, a valóságosban csupán a mű révén.

Király Gyula joggal emeli ki Bahtyin érdemei között, hogy túllép a struktúra elemzésén a szemantikai-szemiotikai elemzés felé.²²

De még a Király által ugyancsak említett ontológiai vonatkozásoknál is szélesebb körű kutatások lehetőségét teremti meg Bahtyin elmélete azzal, hogy a valóságos szerző és a mű, a valóságos szerző és a külvilág létező kapcsolataira felhívja a figyelmet. Ezt a vonatkozást a szemiotikai elméletek sem tartják szükségesnek elemezni.

Borisz Uszpenszkij a mindentudó megfigyelő pozícióját megkülönbözteti „az illető embernek a nézőpontjától”. E szerint beszél külső és belső nézőpontról.²³

Jegyezzük meg, hogy Uszpenszkij sem tesz különbséget a „mindentudó” írói magatartás nagyon is változatos formái között. Uszpenszkij úgy veti fel a mindentudás kérdését, hogy „[...] a szerző olyan ember pozícióját veszi-e fel, aki gyakorlatilag mindent tud a leírt eseményekről, vagy pedig bizonyos korlátokat szab a tudásnak.”²⁴

Uszpenszkij szerint tehát csupán a szerzőtől függ pozíciójának megválasztása. Uszpenszkij figyelmen kívül hagyja azokat a meghatározó társadalmi viszonyokat, amelyek illuzórikussá teszik a tudomány adott fejlettségi szintjén egységes kép alkotását a világról. Pedig Uszpenszkij jól látja, hogy a mindentudás kérdése nem szűkíthető le csupán regénytechnikai problémákra. Ugyanakkor úgy véli, hogy a mindentudásnak objektív eszmei jelentését a valóság felfogásában elsősorban a pszichológia síkján érdemes tanulmányozni, legfeljebb a tér- és időviszonyokén, ám a frazeológia és az ideológia (!) síkján semmi szerepe nincs szerinte a kérdés felvetésének.²⁵

A Sartre kontra Mauriac vitától kezdve a Humprey által ad abszurdum vitt mindentudás fogalmáig a polémiák azt bizonyítják, hogy a sokféle mindentudás-koncepció között valamiféle rendet kell tenni, ha a fogalommal élni akarunk, s el akarjuk kerülni a különféle értelmezések buktatóit.

Abban igazat kell adnunk mindazoknak, akik az író részéről egyféle mesterségbeli fogásnak, „taktikának” tekintenek mindenféle regénytechnikai megoldást, így a mindentudás vagy nem mindentudás kérdését is, hogy itt egyfajta választásról van szó az író részéről. Azokkal nem lehet egyetérteni, akik ezt a választást esetlegesnek, tetszőlegesnek, semmi által nem determinálnak tartják, hisz nem véletlenül általános az ún. mindentudó írói magatartás a XIX. századi regényben, míg a XX. században a szubjektív nézőpont lesz a domináns perspektíva.

Az sem kétséges, hogy az író végső soron egy bizonyos tekintetben mindig mindent tud művéről, hisz egyébként nem beszélhetnénk alkotásról. Ám itt

²² Király Gyula: Dosztojevszkij és az orosz próza. Budapest 1983. 411. l.

²³ Borisz Uszpenszkij: id. mű 137. kk. l.

²⁴ Uo. 164. l.

²⁵ Uo. 165. l.

is két dologról van szó, amikor a mindentudás fogalmát használjuk. A mindentudó írói magatartás sohasem arra a tudásra vonatkozik, amely a művet megalkotó író és a mű alkotó elemei között fennáll, hanem arra, amelyet a befogadó vagyis az olvasó kihámozhat a műből annak világa és az írónak a kapcsolatáról.

Így tudhatjuk meg, hogy Balzac vagy Tolsztoj egyfajta szintézist teremt, amelyben az író tudása átfogja, mintegy átítatja a regény teljes világát, Proust ugyancsak megkísérel egyfajta szintézist, azzal az axiómával, hogy a jelen megfoghatatlan, csak a múlt hosszú távú felidézésével kísérelhető meg egyfajta szintézis teremtése, Claude Simon viszont eleve lemond erről a lehetőségről.

Maga az írói mindentudás fogalma erősen megkérdőjelezhető kategória, s pontosan a fentebb említett okok miatt. Mindenesetre valahányszor a fogalom felmerül a kritikában vagy az írók nyilatkozatában, tisztázni kell, miféle „mindentudásról” van szó. Hisz Balzac mindentudását közelíteni lehet a tolsztoji eljáráshoz, ám semmiképpen sem azonos a Gide-nél is sokszor emlegetett mindentudó írói eljárással. Mert míg Balzacnál a szintézis teremtésének igénye és lehetősége egybeesik, Gide-nél sem az egyik, sem a másik nem motíválja *A pénzhamisítók* regénytechnikájának kiválasztását, sokkal inkább az ironikus szándékhoz kötődik az; az írói beavatkozás egyrészt oly módon történik, hogy szándékosan felfedi, megmutatja a szálakat, amelyekkel a „mindentudó” író bábjátékos módjára mozgatja szereplőit, másrészt a „tudás” helyett a kételkedés kíséri a szereplőket útjukon. A „nem is tudom hol vacsorázott ma este” típusú „mindentudás” nem korlátozza, inkább növeli a szereplők szabadságát.

A másik probléma, amely nem kevés ellentmondást és terminológiai zavart okoz mind az elméleti munkákban, mind az elméletek alkalmazásában, a narrátor problematikája.

A narrátor halála a cselekmény halála(?)

W. Kayser

A narrátor státusát és az íróval, a szereplőkkel, valamint az olvasóval fennálló kapcsolatát a legkülönbözőbb megközelítésben tárja fel a nemzetközi kritika.

Henri Bonnet tipológiájának nincsenek szigorú kritériumai, inkább felsorolja az általa lehetségesnek tartott nézőpontokat, határozottan különválasztva az író, a narrátor és a szereplő személyét.²⁶

Míg Bonnet elsősorban esztétikai töltést ad elemzéseinek, Jean Pouillonnál nagyobb súllyal esik latba a pszichológiai megfontolás. Sartre által inspirálva Pouillon a nézőpontok kérdésénél a formai-technikai vonatkozásokat másodlagosnak tekinti. *Temps et roman* című nagy hatású művében²⁷ „vision”-nak nevezi azt a kapcsolatot, amely a narrátor és a szereplő között fennáll. Minthogy — bármennyire is meglepőnek tűnik első pillantásra — Pouillon teóriáját némi változtatással T. Todorov is átveszi,²⁸ azzal a különbséggel,

²⁶ Vö. Henri Bonnet: *Roman et poésie, Essai sur l'esthétique des genres*. Paris 1951. 91. l.

²⁷ Jean Pouillon: *Temps et roman*. Paris 1946. 36. l.

²⁸ Tzvetan Todorov: *Littérature et signification*. Paris 1967. 79. l.

hogy ő a szereplő és a narrátor helyett „sujet de l'énoncé”-t és „sujet de l'énonciation”-t használ, kettejük elméletét együtt említjük.

Jegyezzük meg, hogy egyikük sem beszél külön a mű világához tartozó narrátorról és a művön kívüli íróról, más szóval az író és narrátor kategóriája náluk nem válik ketté.

Pouillon és Todorov tipológiája az alábbi:

1. A narrátor többet tud, mint a szereplő (vision „par derrière”). Ez lényegében a mindentudó írói magatartás. Todorov megjegyzi, hogy a klaszszikus elbeszélés a legtöbb esetben ezt használja.

2. A narrátor ugyanannyit tud, mint a szereplő (vision „avec”). Todorov szerint ez esetben nem változik az eredmény, ha egyes szám első személyű vagy egyes szám harmadik személyű az elbeszélés. Jegyezzük meg, hogy ez a gondolat általánosítva később Gérard Genette munkáiban is visszatér, ám bizonyíthatóan téves, legalábbis az immanens vizsgálódásokon túlmutató kereketek között. Mert igaz, hogy — Todorov példáját idézve — Kafka *Kastélyában* attól, hogy az író eredeti tervét megváltoztatva az egyes szám első személyű elbeszélést harmadik személyűvé cseréli fel, az elv, a „vision” megmarad, vagyis a narrátor maga a szereplő, ám a mű tónusa, esztétikai hatása merőben más, mintha egyes szám első személyű elbeszélést használt volna az író. Ám ezt a kérdést az immanens kritika nem tekinti feladatának, ugyanakkor jól rávilágít önmagában is e probléma a műből kilépni nem kívánczító kritika korlátaira.

3. A narrátor kevesebbet tud, mint a szereplő (vision „au dehors”).

Itt a narrátor csak annyit ír le, mint amit a szereplő tudhat, de egyetlen tudathoz sincs „bejárata”. Szisztematikusan ezt az eljárást a XX. századi regény alkalmazza, mondja Todorov.

A terminológia azonossága ellenére Pouillon és Todorov alapvetően különböznek abban, hogy míg Pouillon pszichologikus alapállásból következően elítéli és „hamis” realista regényeknek minősíti a balzaci nézőpontot, s a szereplők pszichikumát feltáró eljárást, a vision „au dehors” kategóriát részesíti előnyben, ezáltal a normatív kritika alapvető hibájába esve, addig Todorovnál ennek nyoma sincs. Henryk Markiewicz sokoldalú megközelítéssel állítja fel tipológiáját. A neves lengyel kutató ugyan másfajta érveléssel, de Booth-hoz hasonlóan azt vallja, hogy igen nehezen redukálhatók az írói eljárások néhány alapvető típusra. Ő a tudomány nyelvével szemben, amely denotál, az irodalmi nyelv konnotatív funkciójára hívja fel a figyelmet, azokra az összefüggésekre, amelyeket nem hagyhatunk figyelmen kívül egy-egy mű elemzésénél.

Markiewicz F. Spielhagen, K. Friedman, P. Lubock, F. Stanzel, W. C. Booth elméleti munkáiból mintegy szintézisét adja a lehetséges nézőpontoknak, tegyük hozzá, módszeréből fakadóan meglehetősen eklektikus tipológiát állítva fel.²⁹

1. Szerzői narrátor. (Markiewicz különbséget tesz az író és narrátor fogalma között, s ezt a különbséget hangsúlyozza azzal, hogy nála a szerzői narrátor nem tartozik az ábrázolt valósághoz, következésképpen nincs fiktív alakként megjelenítve.) Ezen belül lehet: a) „mindentudó” narrátor; b) az ábrázolt valóságról korlátozott tudással rendelkező narrátor; c) interpretáló és értékelő-megfigyelő narrátor; d) semleges, ún. regisztráló-megfigyelő narrátor; e) több figura szemével látó narrátor (itt a megfigyelés pontja egyik

²⁹ Henryk Markiewicz: Az irodalomtudomány fő kérdései. Budapest 1968.

szereplő tudatából a másikéba helyeződik át, a mesélés azonban harmadik személyű); f) egy alak szemével látó narrátor (ugyancsak harmadik személyű elbeszéléssel.)

„Ezzel a felosztással kereszteződik egy másik — mondja Markiewicz —: „vagy feltüntetett narrátor van (megmondja, hogy narratív tevékenységet folytat, vagy az ábrázolt valósághoz fűződő viszonyáról beszél, vagy az olvasóhoz fordul), vagy nem tüntetik fel a narrátort. Ha feltüntetik, akkor a szerzői narrátor különböző mértékben konkretizálódhat: Szélsőséges esetekben azonosul a mű alkotójával.”³⁰

2. A másik nagy kategória Markiewicznél az, ahol a narrátor fiktív szerzői alany, nem tartozik az ábrázolt valósághoz, de nem is azonos a mű alkotójával. E kategórián belül ugyanazokat az altípusokat különbözteti meg a szerző, mint az előzőben.

3. A narrátor az irodalmi műben ábrázolt valósághoz tartozó fiktív alak. Ezen belül: a) a narrátor retrospektív elbeszélő (pl. napló, visszaemlékezés); b) a maga pillanatnyi élményeit és benyomásait lejegyző narrátor (mint a tudatáram technikájánál).

4. Látszólag az ábrázolt világhoz tartozó narrátor, aki azonban rendelkezik a szerzői narrátor mindentudásával.

Igen figyelemreméltó Markiewicznek az a megjegyzése, hogy tipológiájának alkalmazásakor számolni kell azzal, hogy „a XIX. század íróinak többsége szabadon változtatta szempontjait, és pl. Prus *Bábu*jának egyes fejezeteiben együtt találjuk a szerzői narrátor különböző változatainak példanyagát”.³¹

Egyes kutatók szerint néhány regényben egyáltalán nincs narrátor.³² Ezt a nézetet látszik alátámasztani Benveniste teóriája, aki a *Problèmes linguistique générale*-ben írja: „[...] már narrátor sincs. Az események úgy sorjáznak, ahogyan a történetben megjelennek. Senki sem beszél itt; az események, úgy tűnik, *önmagukat mesélik el*.”³³ (Kiemelés tőlem, M. M.) Mintha a francia új regény egyik kedvenc teorémáját fogalmazná itt meg Benveniste: A regény, amely *önmagát meséli el*.³⁴

A narrátor megléte/nemléte, jelenléte/kívülmaradása körüli viták legalább annyira szövevényesek és egymásnak ellentmondóak a kritikában, mint maga a nézőpont kérdése. W. Kayser arra a kérdésre, hogy „ki meséli el a regényt?”, Blankenburgot idézi mintegy feleletként, aki csaknem két évszázaddal ezelőtt „világteremtőnek” nevezte a narrátort.

Van Rossum-Guyon szerint W. Kayser azoknak a sorához csatlakozik, akik mintegy vissza akarják állítani a narrátor státusát Henry James vagy Friedrich Spielhagen törekvéseivel szemben. Mint ismeretes, ez utóbbiak elmélete szerint az írónak teljesen el kell tűnnie a regényből a szereplők javára, s a narrátor közbeavatkozásait tökéletesen ki kell küszöbölni. Állítását van Rossum-Guyon Kaysernek arra a kijelentésére alapozza, hogy: A narrátor halála a regény halála.

³⁰ Uo. 145. l.

³¹ Uo. 146. l.

³² Vö. Claude-Edmonde Magny: *L'Age du roman américain*. Paris 1948. 109. l.

³³ Emile Benveniste: *Problèmes de linguistique générale*. Paris 1966. 241. l.

³⁴ Ettől függetlenül az új regény egyik legismertebb teoretikusa, Jean Ricardou egyes regényekben elismeri a narrátor jelenlétét. Vö. *Temps de la narration, temps de la fiction*. — In: *Problèmes du nouveau roman*. Paris 1967. 161—170. l.

A kérdés azonban korántsem ilyen egyértelmű. Van Rossum-Guyon egyrészt nem különbözteti meg a narrátort az írótól.

Ezt nem csupán a hivatkozott elméletekben fellelhető terminológia, de az is mutatja, hogy a narrátor kiküszöbölésére történő törekvéseket Flaubert elgondolásával rokonítja, aki egy levelében írja: „A regényírónak alkotásában Isten művét kell imitálnia, azaz alkosson és hallgasson.”³⁵

Kayser azonban pontosan megfogalmazza, mit ért a narrátor státusán: „A regény narrátora se nem a szerző, se nem a fiktív szereplő [. . .]. E mögött az álarc mögött maga a regény van, amely önmagát meséli el a mindentudó és mindenütt jelen levő szellem, amely ezt a világot megalkotja [. . .]. A regénybeli narrátor analóg módon és világosan megfogalmazva a világ mitikus megteremtője.”³⁶

Ha a van Rossum-Guyon által idézett „a narrátor halála a regény halála” mondatra a fenti idézetben szereplő mindentudás, mindenütt jelenlévő kitételekre gondolunk, nem csupán a narrátor státusának visszaállítási szándékát, de akár a mindentudás elvének rehabilitálását is tulajdoníthatnánk Kaysernek. Ugyanakkor az idézett mondatok nem hagynak kétséget afelől, miféle mindentudásról és miféle narrátorról beszél Kayser. Véleményünk szerint Kayser felfogása sokkal közelebb áll akár a vele vitatkozó strukturalista-szemiotikai nézeteket vallókhoz, akár magának az új regénynek az elméletéhez, mint a hagyományos regény narrátor-konceptiójához.

A narrátor problematikája a szemiotikai elemzéseknek is egyik kulcskérdése lesz. Wladimir Krysinski átfogó tanulmányában³⁷ ugyancsak Kayserrel vitatkozik, s ugyancsak annak ominózus kijelentését idézi: „Der Tod des Erzählers ist der Tod des Romans”. Krysinski a francia új regényre és másokra hivatkozva az írói nézőpontok tökéletesítésére és a szerző-narrátor különbségének hangsúlyozására hívja fel Kayser figyelmét, majd leszögezi: „Nem a narrátor halálát kell hát kimondani, hanem inkább annak szemiotikai metamorfózisait kell hangsúlyozni [. . .].”³⁸

Azzal, hogy a szerző és a narrátor különbségét emeli ki, Krysinski semmi újat nem mond Kayserhez képest, akinek erről ugyanez a véleménye.³⁹ Abban sem különbözik kettejük nézete, hogy valamiféle narrátort ő maga is elismer.

Az alapvető különbség kettejük között (de még inkább a „hagyományos” kritika és a szemiotikai megközelítés között) az lesz, hogy Kayser elismerve és maga is hangsúlyozva „a regény önmagát meséli el” elvét, a narrátort Krysinsikkal ellentétben nem redukálja „jel”-re.

A strukturalista és szemiotikai elméletek egyáltalán nem hanyagolják el a narrátor problematikáját. Ellenkezőleg, a narrátort az elbeszélés legfőbb retorikai elemének tartják.

A narrátor szabályozza a narratív performanciát, beteljesíti a diszpozíciót és elocutiót. A narrátor a strukturalista elemzések szerint mintegy a struktúra csomópontját képezi s a formális elemzések kulcskérdése lesz.

³⁵ Françoise van Rossum-Guyon: Point de vue ou perspective narrative. — In: Poétique 1970. 485. l.

³⁶ Wolfgang Kayser: Qui raconte le roman? — In: Poétique du récit, m. f. 80. l.

³⁷ Wladimir Krysinski: Carrefours de signes. Essais sur le roman moderne. La Haye, Paris, New York 1981.

³⁸ Uo. 13. l.

³⁹ „[...] az elbeszélés művészetében a narrátor sohasem a már ismert vagy még ismeretlen szerző, hanem egy, a szerző által kitalált vagy adaptált szerep” — mondja Kayser. Id. mű 71. l.

De maga a strukturalista-szemiotikai kritika is két táborra szakad, legálábbis abban a véleményben, hogy a szerző és a narrátor szemben álló fogalmak vagy elválaszthatatlanok. Jerzy Pelc különbséget tesz valóságos szerző és a mű szövegében szereplő szerző (terminológiája szerint „második, látszólagos narrátor”) között.⁴⁰

Ugyanakkor a már fentebb említett van Rossum-Guyonon kívül R. Barthes, T. Todorov, S. Y. Kuroda és mások az író és a narrátor fogalmát elválaszthatatlannak tartják.⁴¹

A narrátor szemiotikai státusát többek között Kryszinski fogalmazza meg:

„A narrátor fogalma elválaszthatatlan az elbeszélés megalkotásától [. . .]. A narrátorra vonatkozó kritikának abból kell kiindulnia, hogy narrátor az: a) aki beszél, aki önmagát adja szubjektumként, aki saját magán át egy más valamit akar megmutatni; b) aki elrejtőzik hasonmásai mögött, s úgy tesz, mintha személyiség, egy vagy több hang lenne; c) aki a nyelven innen és azon túl hallgat, míg a nyelv beszél helyette.”⁴²

A szemiotikai narratív kutatások egyik legtekintélyesebb alakja ma Gérard Genette, aki a *Figures III.* c. művében⁴³ a narratív szint (niveau narratif) szempontjából bináris felosztásban az extra- és intradiégétikus elbeszélést különbözteti meg, míg a történethez való kapcsolat szerint az elbeszélés lehet hétero- vagy homodiégétikus.

Míg az extradiégétikus és intradiégétikus oppozíció az ún. „elsőfokú” (narrateur au premier degré) és „másodfokú” (narrateur au second degré) narrátort jelöli, a heterodiégétikus terminus arra a típusú elbeszélésre vonatkozik, ahol a narrátor nem vesz részt az általa elmesélt történetben, mint Homérosz, az *Iliász* narrátora vagy Flaubert az *Érzelmei iskolájában*.

Végül a homodiégétikus elbeszélésen Genette azt az elbeszélést érti, amelyben a narrátor maga is szereplő, mint *Gil Blas* esetében.

Eszerint a genette-i tipológia négy alaptípusra oszlik; 1. Extradiégétikus-heterodiégétikus (*Homérosz* eposza); 2. Extradiégétikus-homodiégétikus (*Gil Blas*); 3. Intradiégétikus-heterodiégétikus (*Seherazade* története); 4. Intradiégétikus-homodiégétikus (*Ulysses* X–XII. ének).

A tetszetős, áttekinthető tipológia számos elemzés alapjául szolgált az utóbbi években, ám nyilvánvalóan egyszerűsítő, következtetésképpen elégtelennek bizonyuló volta miatt számos kritika is érte a *Figures III.* szerzőjét.

Ezen kritikák és saját tipológiájának továbbgondolása nyomán Genette 1983-ban megjelentette a *Nouveau discours* című könyvét,⁴⁴ amelyben a szerző visszatér előző műve egyes terminusaira, pontosítja, értelmezi azokat.

Így kerül sor a sok félreértésre okot adó heterodiégétikus elbeszélés fogalmának pontosítására. Genette kijelenti, hogy nem csupán az egyes szám harmadik személyű, de minden olyan elbeszélés ide tartozik, amelyik nem első személyben íródott. Külön felhívja a figyelmet arra, hogy nem csupán az

⁴⁰ Jerzy Pelc: On the concept of narration. *Semiotica* 1971. 1., 1–19. l.

⁴¹ Vö. Roland Barthes: Introduction à l'analyse structurale des récits. *Communications*, 8, 1–27. l. Tzvetan Todorov: L'aspect verbal, visions „Voix”. — In: *Poétique*. Paris 1973. 56–67. l. S.–Y. Kuroda: Réflexions sur les fondements de la théorie de la narration. — In: *Langue, discours, société*. 1975. 260–293. l.

⁴² Wladimir Kryszinski: id. mű 131. l.

⁴³ Gérard Genette: *Figures III.* Paris 1972.

⁴⁴ Gérard Genette: *Nouveau discours du récit*. Paris 1983.

egyes számot kell figyelembe venni, hisz létezik a „ti” (vous)-elbeszélés is. Ugyanakkor a homodiégétikus elbeszélésről ezt írja: „elegendő, hogy szereplőként az ego jelen legyen”.⁴⁵

A *Nouveau discours*-ban Genette pontosan megfogalmazza a *Figures III*. célkitűzését is, azokra a vádakra felelve, amelyek a tartalmi oldalak mellőzését vetik a szerző szemére: „[...] a Discours du récit [a Figures III alcíme] az elbeszélést [récit] és a narrációt [narration] elemzi, nem pedig a történetet.

S a hősök erényei vagy hibái, vonzó vagy taszító tulajdonságai nem az elbeszélés, sem pedig a narráció, hanem a történet, azaz a tartalom tartozékai. Ha ennek mellőzését a Discours rovására írják, témaválasztásáért marasztalják el.”⁴⁶

A *Nouveau discours*-ban Genette több tipológiának mintegy szintézisét kívánja adni. Stanzelt azért bírálja, mivel az nem azonos szintű kategóriákat egy szinten ábrázol. Így egyrészt auktoriális (auctorial) és figurális (figurale) elbeszélésről beszél, ugyanakkor a belső monológot és a szabad függő beszédet ugyanezen kategórián belül említi.⁴⁷

Stanzel tipológiáját egyszerűsítve és vegyítve azt Cohn Dorritével, aki az auktoriale helyett dissonance-t mond (mindkettő a narrátor nézőpontját jelenti), s a figurale helyett consonnance-t (mindkettő a szereplő nézőpontjával azonos), s emellett tipológiájában egy másik osztályozási szempontot bevezetve, Genette az alábbi felosztást adja:

Mód	Személy		
		Első	Harmadik
Narratoriális		Az eltűnt idő	Tom Jones
Figurális		Az éhség	Nagykövetek

Egy újabb szintézist Lintvelt és saját tipológiája között teremt Genette, felhasználva Stanzel, Romberg és Cohn példáit.

A szerző Lintvelt bináris felosztásából indul ki, amely szerint az elbeszélés lehet heterodiégétikus vagy homodiégétikus (ez lényegében a *Figures III*-ban is így van), majd a narratív típusok hármas felosztását vetíti ki az olvasó orientációs centruma szerint (ez nem más, mint a stanzeli fokalizáció és mód):

Típus (fókusz)	Auktoriális (zéró fókusz)	Figurális (belső fókusz)	Semleges (külső fókusz)
Heterodiégétikus	Tom Jones	Nagykövetek	A gyilkosok
Homodiégétikus	Moby Dick	Az éhség	—

⁴⁵ Uo. 92–93. l.

⁴⁶ Uo. 106–107. l.

⁴⁷ Jegyezzük meg, hogy az auktoriális és figurális kategóriák van Rossum-Guyon szerint nem fedezik Stanzel három narratív szituációját. Ugyanakkor látnunk kell, hogy Genette jogosan egyszerűsíti a felosztást, hisz a stanzeli „die Ich-Erzählsituation” és a „die personale Erzählsituation” lényegében mindkét esetben a szereplő nézőpontját jelenti. (Azzal a különbséggel, hogy az előzőben a narrátor maga is szereplő.)

A homodiégétikus elbeszélésre semleges nézőpontból Genette nem hoz példát, bár lehetségesnek tartja ezt a típusú elbeszélést is.

Borisz Uszpenszkij két típusú elbeszélőt különböztet meg, függetlenül attól, hogy nyíltan jelen levő vagy burkoltan van jelen. Az első esetben a narrátor (pl. a *Karamazov testvérekben*) többé-kevésbé részt vesz az eseményekben, míg a másodikban (*Háború és béke*) gyakran eltűnik a történetből.

Uszpenszkij „szinkronikus” elbeszélőnek nevezi az eseményeket belülről ábrázoló narrátort, míg a másik típusú, a „pánkrónikus” elbeszélő külső pozíciót foglal el.⁴⁸

W. C. Booth mindenekelőtt azokat cáfolja, akik szerint egyes regényekből teljesen hiányzik a szerző vagy a narrátor: „Még azokban a regényekben is, amelyekben semmiféle narrátor nincs megjelenítve, létezik egy szerző implicit képe, amely a kulisszák mögött rejtőzik, mintegy rendezői, bábjátékosi minőségben, vagy ahogyan Joyce mondja, egy szenvtelen Isten, aki a körmét piszkálja magányában [. . .]. Amennyiben ez a szerző nem mutatható ki világosan, nincs közte és a jelen nem levő implicit narrátor között semmilyen különbség; például Hemingwaynél a *Bérgyilkosokban* az egyedüli narrátor az az implicit „második én”, akit Hemingway megalkot elbeszélése során.”⁴⁹

Booth két tévedésre hívja fel a figyelmet: Egyrészt a gyanútlan olvasó azt gondolja, hogy nincs narrátor a műben, másrészt a kritikák azonosítják azt a narrátort a szereplőkkel, holott — mondja Booth — még akkor sem azonos a narrátor az íróval, ha az írás pillanatában ezt maga az író sem tudatosítja magában.⁵⁰ Tovább vive ezt a gondolatot, Booth leszögezi: „[. . .] még akkor is, amikor az így megalkotott én vagy ő szemmel láthatóan magára a szerző személyére vonatkozik — Fielding, Jane Austen, Dickens, Meredith —, meg tudjuk különböztetni a narrátort és az implicit szerzőt, aki bevezeti.

De jóllehet mindig különböznek egymástól, a kritika csupán abban az esetben tulajdonít ennek jelentőséget, ha a narrátor explicit módon jelen van.”⁵¹

Boothnak kétségkívül igaza van, amikor hangsúlyozza a fenti különbséget, amit nem csupán a kritika, de maguk az írók sem mindig vesznek figyelembe. Pedig e különbségnek mélyreható poétikai, esztétikai kisugárzása van a műben.

Míg Bahtyin a valóságos szerző és a műben szereplő szerző fogalmával nyit utat az író személyének bekapcsolásához a regénypoétikai vizsgálódásokba, J. Pelc ugyanezt a szerző és a narrátor vonatkozásában teszi meg. Azokkal szemben, akik azt vallják, hogy a narrátor nem azonos soha a mű szerzőjével, azaz egy létező és azonosítható személlyel, hanem a mű ábrázolt valóságához tartozó személy a narrátor, Pelc szerint a narrátor mindig az, aki valóságosan elmeséli a történeteket. Következésképpen, amint a szerző mesél, narrátorrá válik.

Pelc bevezeti a „második, látszólagos narrátor” fogalmát, aki mindig valaki, akit a valóságos narrátor (a mű szerzője) elmesél. A disztinkció célja Pelenél a valóságos szerző, azaz a mű szerzőjének elkülönítése a mű szövegében beszélő narrátortól.⁵²

⁴⁸ Borisz Uszpenszkij: id. mű 188. l.

⁴⁹ Wayne Booth: Distance et point de vue. — In: Poétique du récit. m. f. 93. l.

⁵⁰ Uo. 94. l.

⁵¹ Wayne Booth: id. mű 94.

⁵² Jerzy Pelc: id. mű 14. l.

K. Forstreutet már 1925-ben úgy véli, hogy a kritika rosszul teszi fel a kérdést, amikor az író „jelenlétét vagy hiányát” kutatják. Minden elbeszélés — mondja Forstreutet — fiktív narrátorral operál, a kérdés csupán az, hogy maga az író beszél-e az ő révén, vagy nem vállal vele szolidaritást.⁵³

A szemiotikai kutatások is szükségszerűen felvetik az író és a narrátor viszonyának a kérdését.

Krysinski nem zárja ki a lehetőségét sem annak, hogy a szerző és a narrátor azonos legyen, sem annak, hogy különbözzenek egymástól, ám mindvégig szemiotikai kategóriákban gondolkodik.

A szerző—narrátor kapcsolatát komplex viszonyoknak tekinti, amely az egybeesés, azonosság, ellentét, szimpátia, ellenszenv, ironia stb. dialektikus feszültségpárok révén jön létre, a szemiotikai jelekből, amit a szerző szervez egységgé, s amit a narrátor vagy narrátorok valósítanak meg.⁵⁴

Azt az ellentmondást, ami a között feszül, hogy egyrészt elismeri, hogy az irodalmi mű elemzésekor számolni kell az író személyiségével, ugyanakkor ezt a valóságos személyt csupán a szövegben szereplő narrátorokhoz és szereplőkhöz hasonlóan szemiotikai jelekre kívánja redukálni, Krysinski Michel Foucault-ra hivatkozva kísérel meg feloldani: „A szerző” — mondja Foucault — „természetesen nem úgy értendő, mint a beszélő egyén, aki elmondott vagy leírt egy szöveget, hanem szerző, a beszéd (discours) csoportosításának (groupement) elve, mint jelentéseik egysége és eredete, mint koherenciájuk központja [...]”⁵⁵

Gérard Genette is felveti a kritikának azt az általános „hibáját”, hogy összekeveri a szerzőt és a narrátort. Genette abból a kategorikus kijelentésből indul ki, hogy amennyiben az én szerepel, a szereplő mindig azonos a narrátorral, s minden olyan esetben, ahol a személyes névmás az „ő”, a narrátor nem esik egybe az illető szereplővel.⁵⁶

Genette hangsúlyozza, hogy nem szabad azonosítani az író és a narrátort, s Booth-tal ellentétben kategorikusan kizárja a lehetőségét is annak, hogy a szerző és a narrátor egybeessenek.

Arra a kérdésre, hogy a mű valóságos írója és a narrátor, illetve a szereplők között milyen viszony van, illetve hogyan kutassuk ezen összefüggéseket, Genette nem tér ki, de a szemiotikai vizsgálatok módszeréből fakadóan ezt nem is tekinti feladatának. Ellenkezőleg, azt hangsúlyozza, hogy mindenfajta életrajzi vonatkozás felesleges, és semmit sem mond a műről, amit magából az alkotásból meg nem tudhatunk. Az immanens kritika alapállását fogalmazza meg Genette Proust művével kapcsolatosan: „[...] Az eltűnt időn kívülálló bármilyen dokumentum, nevezetesen egy jó Proust életrajz, ha lenne is ilyen, nem tudná megvilágítani sem az eseményeket, sem az elbeszélést, mivel egyik is, másik is fiktív, s nem Marcel Proustról, hanem regényének feltételezett hősről, narrátoráról szól.”⁵⁷

⁵³ Michel Zérafra idézi *Personne et personnage* c. művében. Paris, 1969. 70. l. Roland Barthes is — bár más vonatkozásban — említi a kritikának azon hiányosságát, hogy nem különbözteti meg a szerzőt és a narrátort. Vö. *Poétique du récit*. 38. l.

⁵⁴ Wladimir Krysinski: id. mű 117. l.

⁵⁵ Wladimir Krysinski idézi M. Foucault: id. mű 118. l.

⁵⁶ Gérard Genette: *Nouveau discours*, m. f. 71—72. l.

⁵⁷ Gérard Genette: *Figures* III. m. f. 73. l. Hiába teszi hozzá Genette: „Nem mintha Az eltűnt idő narratív tartalmának számomra nem lenne semmi köze szerzőjének életéhez, hanem egyszerűen arról van szó, hogy ez a kapcsolat nem olyan, hogy a másodikat fel lehetne használni az első szisztematikus elemzéséhez (vagy megfordítva).” Uo.

Roland Barthes ugyancsak egyértelműen kizárja egyrészt a szerző és a narrátor azonosságának, másrészt a biográfiai kutatások és a szemiotikai módszer összeegyeztethetőségének lehetőségét: „[...] számunkra a narrátor és a szereplő lényegét tekintve »papírfigura« (êtres de papier); egy elbeszélés szerzője (materiális személy) semmiképpen nem tévesztendő össze ennek az elbeszélésnek a narrátorával; a narrátor jelei az elbeszélés immanens hovatartozói, következésképpen tökéletesen megközelíthetőek egy szemiológiai elemzéssel.”⁵⁸

Az immanens narratológiai kutatások a mai napig is szenvedélyes viták pergőtüzében állnak. A kezdetektől⁵⁹ a legújabb elméletekig a szélsőséges állásfoglalások széles skáláját tekinthetjük át a legteljesebb elutasítástól a maradéktalan elismerésig.

„Minden műnek megvan a maga formája”

Balzac

Az immanens kritika tipológiájából természetesen teljesen hiányzik a „valóságos” író és az általa alkotott világ kapcsolatának vizsgálata.

Az író személyiségének kizárását a vizsgálatokból az immanens kritika arra alapozza, hogy az író csak közvetíti a világ jelenségeit, ő maga nem alakítja lényegesen ezt a képet, másrészt arra, hogy az írói életrajzi kutatások — az előző álláspontból következően — semmit sem adhatnak a műhöz.

Végül az író és műve kapcsolatának vizsgálatától az elemzések tudományos konkrétságát féltik.

Az első kérdést már érintettük, az életrajzi kutatások helyét a műelemzésben még említjük. Most az utolsó állításra próbálunk választ adni: Elképzelhető-e a valóságos író és a műben megjelenített szereplők (legyen az narrátor vagy sem) kapcsolatának ugyanolyan konkrét elemzése, mint amit a strukturalista-szemiotikai vizsgálatok során láthattunk?

Amikor Bahtyin a polifonikus regényben „az író szólamát” és „a szereplők szólamát” elemzi, lényegében nem csupán lehetővé teszi az író személyiségének és művének konkrét vizsgálatát, de szükségszerűen a biográfiai kutatások felé fordítja a figyelmet, ha az író szólamának ideológiai vonatkozásait egyáltalán meg akarjuk érteni.

Ugyancsak az író személyiségének bekapcsolását teszi lehetővé Booth elmélete, sőt — bár csak vázlatosan — meg is valósítja tipológiájában a mű valóságos szerzőjének és az ábrázolt világ szereplőinek kapcsolatát.

Booth az 1961-ben publikált nézőpontok tipizálásában beszél implicit szerzőről, jelen levő és jelen nem levő narrátorról.⁶⁰ Ezeken a kategóriákon belül is számos lehetőségre hívja fel a figyelmet. A narrátor azon kívül, hogy akár jelen levő, akár nem, lehet mindentudó vagy nem, „bizalomra méltó” vagy nem. Egy újabb osztályozási szempont szerint Booth megkülönböztet olyan narrátorokat (vagy megfigyelőket), akik tudatában vannak narrátori mivoltuknak (Tom Jones, Tristran Shandy), továbbá olyan narrátorokat (vagy

⁵⁸ Roland Barthes: Poétique du récit, m. f. 40. l.

⁵⁹ Vö. Nyíró Lajos: Az orosz formalista iskola. — In: Irodalomtudomány. Tanulmányok a XX. századi irodalomtudomány irányzatairól. Budapest 1970. Ralph Fox: A regény és a nép. Budapest 1966. Carlos Reis: Fundamentos y técnicas del análisis literario. Madrid 1981. Mihail Hrapcsenko: Irodalmi tanulmányok. Budapest 1976.

⁶⁰ Wayne Booth: The Rhetoric of Fiction. Chicago 1961.

megfigyelőket), akik — úgy tűnik — nincsenek tisztában azzal, hogy ők írják a művet vagy „szűrjük” át az irodalmi élményt tudatukon (Camus *Közhelye*).

A nézőponton kívül Booth nagy jelentőséget tulajdonít a „távolságnak”, amely a szerzőt, az implicit szerzőt vagy a narrátort elválasztja a szereplőktől vagy az olvasóktól. Ezt a távolságot általában iróniának, tónusnak vagy esztétikai távolságnak nevezik — jegyzi meg Booth.

Booth tipológiája szerint ez a távolság lehet:

- a) *A narrátor és a szerző között*
morális (Jason és Faulkner)
intellektuális (Huck Finn és M. Twain)
- b) *A narrátor és a szereplő között*
morálisan és intellektuálisan jelentős (a narrátor és Pyl között Green: *A csendes amerika*iban)
morális és emocionális (Maupassant: *Ékszer*ek)
- c) *A narrátor és az olvasó között*
fizikai (Kafka: *Az átváltozás*)
emocionális (Mauriac: *Viperafészek*)
- d) *Az implicit szerző és az olvasó között*
intellektuális (*Tristan Shandy* implicit szerzője)
morális (Sade-nál)
- e) *Az implicit szerző (és az olvasó), valamint a többi szereplő között*
(Jane Austen—Jane Fairfax: *Emma*)

Booth tipológiájának egyik legfigyelemreméltóbb jellegzetessége a sokféle szempontú osztályozás, ami egy olyan felfogásból fakad, amely szembe kerül a szemiotikai alapvetésű vizsgálatokkal: „Minthogy a regényíró választási lehetőségei lényegében végtelen számúak, a hatékonyságukra való hivatkozás azon érvelés kategóriájába tartozik, amit Arisztotelész alkalmazott *Poétikájában*: Ha ilyen vagy olyan hatást kívánunk elérni, ez vagy az a nézőpont a jó, emez pedig helytelen. Mindannyian tudjuk: A nézőpont egy bizonyos értelemben technikai »fogás«, eszköz arra, hogy ambiciózusabb célokat elérjünk.”

Booth itt lényegében elveti a normatív kritikát. Amellett, hogy a lehetséges nézőpontok számtalan variációs lehetőségét megfogalmazza, amivel teljesen egyet kell értenünk, egy másik, ugyancsak teljesen jogos észrevételt is tesz, ezúttal magának a tipizálásnak a korlátait illetően: „Kritikánk egyik legjellegzetesebb vonása az a felelőtlenség, amellyel ezt a változatosságot egyszerű kategóriákra redukálja, amelyek szegénysége azonnal szembetűnik, amint bármely regényt megvizsgálunk [...] a hangnemeket a konvencionális terminusokkal jellemezni, mint »egyes szám első személyű« és »mindentudó« igen keveset mond arról, amiben különbözik egyik a másiktól.”⁶¹

Tegyük hozzá, hogy a „mindentudó” írói magatartás fogalma — mint láttuk — önmagában is roppant sok változatot rejt, így ezen belül is különbségeket kell tenni.

Átvéve Booth tipológiájából a távolságtartás fogalmát, s árnyalva az írói mindentudást az alábbi — természetesen még bővíthető — tipológiát alkalmazhatónak tartjuk az író és a mű kapcsolatának vizsgálatakor:

⁶¹ Wayne Booth: id. mű, 100. és 104. l.

I. Az író és műve közötti kapcsolat

A) Az író „mindentudó”

Balzac: *Goriot apó*

B) Az író nem „mindentudó”

Woolf: *Hullámok*

A) Az írói mindentudás

a) szintézist teremt (Balzac, Tolsztoj)

b) szótlanot visz (Dosztoevszkij)

c) ironikus szándék (Gide: *A pénzhamisítók*)

d) segíti az olvasót a tájékozódásban (Faulkner: *Zaj és düh*)

II. Az író és az általa alkotott figurák kapcsolata (távolsága)

A) Az író és a narrátor távolsága

a) 0 vagy csekély: Sartre — Roquentin (*Az undor*)

b) fizikai: Bazin — Isa (*Akit szeretni mertem*)

c) intellektuális: Camus — Meursault (*Közöny*)

d) politikai: Merle — Rudolf Lang (*Mesterségem a halál*)

e) morális: Camus — Clamence (*A bukás*)

f) esztétikai: Proust — Marcel (*Az eltűnt idő nyomában*)

B) Az író és a hős(ök) távolsága

a) 0 vagy csekély: Malraux — Claude (*Királyok útja*)

b) fizikai: Kafka — Gregor Samsa (*Az átváltozás*)

c) intellektuális: Faulkner — Benjy (*Zaj és düh*)

d) politikai: Sartre — Brunet (*A szabadság útjai*)

e) morális: Gide — Lafcadio (*A pénzhamisítók*)

Jegyezzük meg, hogy a valóságos író és műve között az imént felvázolt és ehhez hasonló kapcsolatok keresését nem csupán azon elméletek vallói kérdőjelezik meg, akik a műelemzés tudományos egzaktságát féltik a mű világán kívüli elemek bevonásától, hanem azok is, akik hangsúlyozva a művész és a magánember kettéválását az alkotás során, vagy mindenfajta bibliográfiai kutatás feleslegességét deklarálják, vagy ha elismerik az író életrajza kutatásának létjogosultságát, az ezzel foglalkozó tudományt „külön műfajként” kezelik.

Holott a „távolság” kategóriáinak vizsgálata pontosan azokra a bibliográfiai kutatásokra alapulhat, amelyek feltárva az író politikai, esztétikai nézeteit, a mű keletkezési körülményeit, nem csupán az adott regény belső kapcsolatrendszerének miértjére adhatnak feleletet, de az egyedül lehetséges módszernek bizonyulnak a szélesebb ideológiai-irodalomtörténeti összefüggések feltárására.

„Úgy gondolom, minden új regénynek meg kell teremtenie a maga formáját”.

André Gide

Az elbeszélés személye, azaz annak a kérdésnek vizsgálata, hogy az író egyes szám első vagy harmadik személyt, esetleg más nézőpontot választ a mesélés fókuszául, mind a hagyományos, mind a legújabb kritika egyik központi problémája.

Ugyanakkor az utóbbi szempont, a nézőpontok mozgásának problematikája természetszerűleg csupán a „mozgó kamera” filmbeli megjelenése óta foglalkoztatja igazában a kritikusokat.

Hozzá kell tennünk, hogy elméletileg csupán kevesen határozzák meg a nézőpontok mozgásának mikéntjét, s alig néhányan tulajdonítanak ennek különös jelentőséget annak ellenére, hogy a XX. századi regényben a filmtechnikának eme vívmánya elvitathatatlanul bevonult a regénytechnikai eszköztárba, sőt, meghatározza egyes regények arculatát.

A nézőpont-technika alapvetően két nagy kategóriára osztható a nézőpontok számát illetően: Míg egyes írók mintegy Alain esztétikájának megfelelően egyetlen „perspektivikus centrumból” építik fel művüket, mások Forester elképzelését valósítják meg, aki a több nézőpontú regényépítés elvét vallja.

Ám ne feledjük, hogy akár egyetlen nézőpontból, akár többől láttatja az író az eseményeket, mindegyik kategórián belül megannyi lehetősége van az írónak a számára legadekvátabbnak tűnő perspektíva megválasztására, ily módon egyazon szerzőnél is annyiféle megoldással lesz dolgunk, ahány regény-nyel.

Ezért csupán magának a műnek részleteibe menő elemzése lehet ismét csak célravezető. Példának okáért Camus mindenütt egyetlen nézőpontból meséli el az eseményeket regényeiben.

A *Közöny* az egyes szám első személyben mesélő főhős, Meursault tudatába helyezi a nézőpontot, *A pestis* a mű végén azonosítható mesélő, Rieux doktor egyes szám harmadik személyű elbeszélését választja, *A bukás* pedig ismét az egyes szám első személyű főhőst teszi meg narrátorául. Ám micsoda különbség van nem csupán az egyes szám első és harmadik személyű elbeszélések között, hanem a két azonos személyben mesélő mű között is!

Proust ugyancsak egyetlen perspektívából, a narrátor, Marcel nézőpontjából építi az egyes szám első személyben történő elbeszélést. A prousti és camus-i mű közötti különbség ugyancsak messze túlnő a fenti egyezéseken.

A másik típusú regényépítésben is sokkal több a külsődleges, mint a benső hasonlóság. Gide szinte valamennyi szereplőjének nézőpontját szerepelteti *A pénzhamisítókban*, akárcsak Malraux *Az ember sorsában*, azzal a különbséggel, hogy míg Gide-nél az író nézőpontja is érvényesül, addig Malraux csak a szereplőkre korlátozza a nézőpontokat. Nathalie Sarraute az *Egy ismeretlen arcképében* a szereplők nézőpontját a narrátoréval vegyíti, aki nem azonos az íróval. Ismét csak felesleges hangsúlyoznunk, hogy azon túlmenően, hogy a szereplők nézőpontja kizárólagos avagy keveredik az íróéval, ill. a narrátoréval, az említett regények világa merőben különbözik egymástól.

Mégsem felesleges, sőt célravezető, esetenként nélkülözhetetlen a perspektíva megvizsgálása az író világképének megértéséhez történő első lépésként. Aligha van igaza Gérard Genette-nek, aki a már idézett *Nouveau discours* című munkájában azt vallja, hogy az író „csak úgy”, „semmiért”, „a változatosság kedvéért” választhat az első vagy a harmadik személyű elbeszélés között. Igaz ugyan, hogy Camus Meursault-jának „én”-je közelebb áll az objektív „ő”-höz, mint a szubjektív elbeszéléshez, ám pontosan ez a tárgyiasított én lesz a kulcs a szereplő által megélt valóság és a megélés módjának konfrontálásához.⁶²

⁶² Vö. Magyar Miklós: A. Camus *Közönyének* néhány problémája. Filológiai Köz-löny, 1972, 1—2. 215. l.

Ismeretes, hogy Dosztojevszkij a *Bűn és bűnhődés* írásakor olyan problémák izgatták, hogy első vagy harmadik személyben mondja el történetét, azaz Raszkolnyikovval mondassa el napló formájában, vagy a mindentudó szerző nézőpontját alkalmazza.⁶³

A *Kamasszal* kapcsolatban pedig 1874. aug. 12-én ezt jegyzi fel az író: „Meg kell oldani a következő problémát: a saját (szereplő) nevében kell írni. Az Énnel kell kezdeni. Egy nagy bűnös vallomása.”⁶⁴

Michel Butor sem véletlenül választja a *Módosulás* c. regényében a „vous” névmást. Didaktikus szándékáról ő maga vall a regény kapcsán: „Mivel valakinek a saját történetét meséli el, olyan valamit, amit az nem ismer saját magáról, legalábbis a nyelv szintjén, létrejöhet egy második személyű elbeszélés, amely következképpen mindig didaktikus szándékú.”⁶⁵

A „vous” használatával Butor egyrészt mintegy elének tár egy nyomozást, olyasmi hatással, mint amikor egy ügyész a vádlott fejére olvassa: Ezt meg ezt tette ön — s a „vádlott”, akiről szó van, egyúttal maga az olvasó. Aligha választhatott volna az író hatásosabb megoldást célja eléréséhez.

A nézőpontok mozgását teljes joggal hasonlítja Borisz Uszpenszkij a filmkamera mozgásához. A szerző Gogol *Tarasz Bulbáját* említi első példaként, ahol az ütközet leírásakor az író hol az egyik, hol a másik párviadalt választja ki. Ez esetben a szerző kamerája nem önkényesen változtatja helyét — jegyzi meg Uszpenszkij —, hanem mintegy stafétabotként adják tovább a résztvevők a nézőpontot. Ugyanakkor a *Háború és béke*ben Uszpenszkij önállóan, szabadon mozgó kamerához hasonlítja a Rcsztovéknál rendezett díszebéd nézőpont-technikáját.

Itt a szerző nézőpontja fogja át a nem egy helyütt tartózkodó szereplőket. „Nem kell különösebben magyaráznunk, hogy ez a megoldás, típusát tekintve, erősen hasonlít a filmművészetben használt mozgó kamera- és montázstechnikához” — írja Uszpenszkij.⁶⁶

Bármennyire is jogos a szovjet kritikus észrevétele és hasonlata, Gogol és Tolsztoj esetében még természetesen csupán egy később ható filmtechnikai fogás irodalmi előzményeiről beszélhetünk. Uszpenszkij példatára nem terjed ki az európai modern regényre, de észrevételei azt bizonyítják, hogy a regénytechnika megelőzte a mozgó kamera filmbeli újításait, hogy azután a későbbiekben maga a filmtechnika forradalmasítsa egy egész sor regény nézőpont-technikáját.

A nézőpont-technikára a harmincas években a filozófia mellett a legnagyobb hatással kétségkívül a filmtechnika volt.

Claude-Edmonde Magny joggal hasonlítja az író által választott nézőpontot egy kamerához, s osztályozza a nézőpontokat a kamera „mozgása” szerint. Azokban a regényekben, amelyekben a főhős nézőpontja érvényesül, mint a *Gil Blas*-ban, az *Adolphe*-ban, a lineárisan mozgó kamera eljárásához hasonlítja Magny az írói technikát, s ezt azokra az esetekre is érvényesnek tartja, ahol nem annak a személynek a tudatába helyezi az író a nézőpontot, aki

⁶³ Vö. Philip Rahv: Regényirodalom és regénytechnika. — In: Regény és tapasztalat. Budapest 1978. 58. l.

⁶⁴ Wladimir Kryszinski idézi, id. mű 145.

⁶⁵ Michel Butor: L'usage du pronom personnel. Les Temps Modernes, février 1961. 941. l.

⁶⁶ Borisz Uszpenszkij: id. mű 104. l.

„ént” mond, mint Stendhal a *Vörös és fekete*-ben, ahol akkor is Julien Sorel szemszögéből látjuk a történeteket, amikor Mathilde beszél.⁶⁷

Magny a regényben akkor látja megvalósulni a filmtechnikának az álló kamerával szemben a mozgóra való áttérését, amikor a XIX. század vége felé az egyén kalandját a családi regény és a kollektivitás regénye váltja fel. A kor kezdetétől Magny Zolát jelöli meg, s a kortárs amerikai regényben látja a technika kiteljesedését.

A lineárisan mozgó kamerára Magny jellegzetes példaként Proust művét említi, akinél egyetlen dimenzióban: mélységben mozog a kamera.

A filmtechnika regénybeli átültetésének egyik nagy újítása az „ugráló” kamera. Magny utal arra, hogy az időbeli ugrások, a cselekményszálak pluralitása nem idegen a hagyományos regénytől sem. (Mint Uszpenszkij rámutat, maga a „szabadon mozgó kamera” és a montázs-technika is jelen van a XIX. századi regényben.) Akár Dumas regényeiben is számtalan esetben találkozunk az „ezalatt ezt vagy azt teszi” kitételrel. Ám maga a regény egészében lineáris felépítésű.

A modern regényben az ugrásokat nem a cselekmény határozza meg — mondja Magny —, hanem sokkal inkább esztétikai vagy metafizikai megfontolásokból játszódik ugyanazon történet két töredéke más-más helyeken. Példaként a kritikus Huxley *Pont és ellenpont*, Malraux *Az ember sorsa* vagy Jules Romains *A jóakarátú emberek* című regényét említi, amelyek nem azért mesélnek el több, egy időben megtörtént eseményt, mert azok kiegészítenék egymást, hanem mert az olvasó tudatában sokkot okozva egyfajta igazság áll össze belőlük.

Összevetve Proust és Dos Passos regénytechnikáját, Magny felhívja a figyelmet arra a lényeges különbségre, hogy míg Proustnál egyetlen nézőpont, a narrátoré dominál, addig Dos Passos *U.S.A.*-jában az író különböző nézőpontokból mutatja be szereplőit. Először maga az író beszél róluk, majd a gyermek és serdülőkor után, amikor a szereplő eléri a „l’âge de raison”-t, társadalmilag is létezik a „másik” számára, a többiek nézőpontján át látjuk. Magny finom elemzése egyben arra is magyarázatul szolgálhat, hogy egy-egy írói „fogás” nem lehet sohasem öncélú, s a jól megválasztott nézőpont döntően befolyásolhatja a regény sikerét.

Lehetne vitatkozni Magnyval, hogy valóban csupán azokban a regényekben beszélhetünk-e lineárisan mozgó kameráról, ahol egyetlen személy, mégpedig a hős nézőpontja érvényesül, megfigyelései azonban mindenképpen jó alapot szolgálhatnak a nézőpont tipológiájának általában figyelmen kívül hagyott, ám véleményünk szerint igen fontos kategóriájához.

Az a megállapítása is jogos Magny-nak, hogy a crossing-up technikával a modern regény kiküszöböli a narrátor jelenlétére utaló „eközben”, „ez alatt az idő alatt” stb. mondatokat.

Tegyük hozzá, hogy a mindentudó narrátor vagy író kiküszöbölésére is alkalmas módszer ugyanakkor felveti azt a problémát, hogy van-e ilyenkor is narrátor a regényben, avagy nincs.

Claude-Edmonde Magny kategóriáit kibővítjük egy fontos szemponttal: az egy vagy több nézőpont disztinkcióival, ami között Magny nem tesz külön-

⁶⁷ Claude-Edmonde Magny: id. mű 83. André Maurois 1927-ben az *Etudes anglaises*-ben észrevételezi, hogy V. Woolfnál mindig mozgó kamera regisztrál, amely egyszerre mozog az időben és a térben. Vö. Michel Raymond: id. mű 330. l.

séget, holott lényeges regénytechnikai eltérések forrása lesz. Másrészt tipológiánkban mindenütt feltüntetjük a fentebb taglalt szempontot is, hogy kinek a nézőpontja érvényesül az adott esetben. Eszerint az alábbi alapelehetőségek kínálóknak az író számára:

A) *Egyetlen nézőpont érvényesül*

A mesélő

- a) az író (Laclos: *Veszedelemes viszonyok*)
- b) a narrátor (Proust: *Az eltűnt idő nyomában*)
- c) a szereplő (Camus: *Közöny*)

Az elbeszélés személye

- a) egyes szám első személy (Sartre: *Az undor*)
- b) egyes szám harmadik személy (Camus: *A pestis*)
- c) egyéb (Butor: *Módosulás*)

A kamera mozgása

- a) mozdulatlan (Robbe-Grillet: *A féltékenység rései*)
- b) lineárisan mozgó (Proust: *Az eltűnt idő nyomában*)

B) *Több nézőpont érvényesül*

A mesélők

- a) az író + szereplő(k) (Flaubert: *Bovaryné*)
- b) a narrátor + szereplő(k) (Faulkner: *Hang és téboly*)
- c) a szereplők (Malraux: *Az ember sorsa*)

Az elbeszélés személye

- a) egyes szám első személy (V. Woolf: *Hullámok*)
- b) egyes szám harmadik személy (Gide: *A pénzhamisítók*)
- c) vegyes (Faulkner: *Hang és téboly*)

A kamera mozgása

- a) lineárisan mozgó (Flaubert: *Bovaryné*)
- b) ugráló (Dos Passos: *U.S.A.*)

A nézőpontok száma, az elbeszélés személye és a nézőpontok mozgása szerinti kategóriák számtalan variációs lehetőséget nyújtanak az író számára. Másrészt — jóllehet a műelemzés számára sok mindent feltár az iménti szempontú vizsgálat — óvakodni kell attól, hogy akár a minden szempontból azonos kategóriába tartozó regények esetében is messzemenő következtetéseket vonjunk le e hasonlóságok alapján. Hisz Sartre *Haladéka*ban és Dos Passos *U.S.A.*-jában nem csupán a több nézőpontú elbeszélés teszi a két regényt hasonlóvá, de ezen belül is mindkettőben az író és a szereplők nézőpontja érvényesül, mindkét esetben egyes szám harmadik személyű elbeszéléssel van dolgunk, végül mindkét író a mozgó kamera „ugráló” változatát alkalmazza, ám a két regényben az azonos nézőpont merőben eltérő regényvilágot eredményez.

A recepció-esztétika újabb szemponttal gazdagítja a narratológia elméletét.

A befogadó fontosságának hangsúlyozása nem új a művészetekben. Mihail Hrapcsenko több olyan nézetet idéz, amelyek az olvasó szempontját hangsúlyozzák az irodalmi művel kapcsolatban.

Igy Oscar Wilde szerint a remekmű jelentése egyaránt rejlik a befogadó és az alkotó lelkében, Potyebnya pedig úgy vélekedik, hogy csak annyira érthetjük meg a műveket, amennyiben részt veszünk megalkotásukban.

E vélemények egy része arra is rámutat, hogy az olvasó értelmezése korhoz kötötten változik az idők folyamán. Anatole France szerint az Iliász vagy az Isteni Színjáték egyetlen sora sem őrizte meg számunkra azt a gondolatot, amelyet eredetileg tartalmazott. Barthes is hasonlóan vélekedik, amikor arról ír, hogy a mű olvasásakor az olvasásba beleviszi saját élethelyzetét.

Hrapcsenko hozzáteszi, hogy a művek későbbi olvasata során egy-egy vonatkozása elveszti esztétikai hatását, mások módosult vagy új jelentést kapnak, s olyan vonásai kerülnek előtérbe, amelyek a kortárs olvasó előtt rejtve maradhattak.⁶⁸

Wolfgang Iser szerző—narrátor—olvasó koncepciót alakít ki.⁶⁹

Krysinski ugyancsak hangsúlyozza a befogadó szerepét az irodalmi műalkotás elemzésénél, s a narrátort úgy tekinti, mint aki a szerző—olvasó közötti kommunikáció tengelye. Jegyezzük meg, hogy a szemiotikus itt is úgy fogja fel a szerzőt, mint a világ jeleinek interpretálóját, s az olvasót mint vevőt, aki újraértelmezi ezeket a jeleket.⁷⁰

Gérard Genette árnyaltabb és egyben bonyolultabb rendszerét adja a narrátor—olvasó kapcsolatának, a narrátort és a címzettet (narrataire) egyaránt a narratív szituáció elemeiként kezeli, ugyanazon diégétikus szintre helyezi őket, másképpen nem azonosítja szükségzerűen a címzettet az olvasóval, mint ahogy a narrátort sem lehet mindig azonosítani a szerzővel.

Genette itt voltaképpen egy olyan kategóriát vezet be a műelemzésbe, amely — jóllehet magában az irodalmi műben oly régi, mint maga az irodalom — az irodalomtudományban csak az utóbbi évtizedekben kerül kiváltságos helyzetbe.

A mű belsejében létező befogadóról van szó, amelyet esetenként címzettnek, implicit olvasónak (Iser), a mesélés címzettjének („narrataire”, Genette) vagy a hódítás tárgyának (Grivel) neveznek.⁷¹

Genette a *Manon Lescaut* példáján mutatja be, hogy esetenként az elbeszélés nem a mű olvasóihoz szól, hanem csupán a műben szereplő címzethez, s azt az általánosítást vonja le, hogy intradiégétikus narrátorhoz intradiégétikus

⁶⁸ Mihail Hrapcsenko: id. mű 396—397. l.

⁶⁹ Vö. Wolfgang Iser: *The reality of fiction. A Functionalist approach to literature.* New Literary History, 7 (1) Automne, 1975. 31. l.

⁷⁰ Vö. Wladimir Krysinski: id. mű 115. l.

⁷¹ Ez a mű belsejében szereplő címzett lehet ideális, hipotetikus, kigondolt, potenciális, immanens, virtuális, implikált stb. Vö. Edward Balcerzan: *A „befogadás poétikájának” perspektívái.* Helikon, 1974/3—4. 356—369. l. Vö. még: Jacques Leenhardt: *Bevezetés a szociológiába.* Helikon, 1983/3—4. 222. l.

címzett tartozik, ugyanúgy, mint a levélformában megírt regényben a címzett mindig a műben szereplő személy, akihez a levelek szólnak.

Mi, a mű olvasói pedig — mondja Genette — nem tudjuk magunkat azonosítani ezekkel a fiktív narrátorokkal, ugyanúgy, mint ahogy az intradiégétikus narrátorok nem szólhatnak hozzánk, sőt, még létezésünket sem tételezhetik fel.

Másrészt az extradiégétikus narrátor mindig a virtuális olvasóhoz szól, amelyekkel valamennyien azonosulni tudunk. Genette hozzáteszi, hogy még azokban az esetekben is, amikor az extradiégétikus narrátor úgy tesz, mintha senkihez sem szólna, mint a *Közöny* Meursaultja, mindig szól valakihez.⁷²

Genette fenti disztinkciója, amelyben különválasztja a műben magában meglevő és a művön kívüli olvasó kategóriáját, számunkra több szempontból is figyelemre méltó, bár részben kívül esik Genette immanens műelemzési elvein, sőt azoknak sokban ellentmond. Nevezetesen azt a meggyőződésünket támogatja, hogy nem csupán nem szabad azonosítani a műben szereplő címzettet az általában olvasónak nevezett személlyel, aki annyiszor változik, ahány olvasója van a műnek,⁷³ de azt is, hogy ez utóbbi címzettnek a művel való kapcsolatát aligha lehet figyelembe venni a műelemzésnél.

Ez természetesen nem zárja ki azoknak az elméleteknek a létjogosultságát, amelyek az olvasásszociológia, tágabb értelemben pedig a recepcióesztétika területén végzett ide vonatkozó kutatások eredményei.

Éppen ezért nem tartjuk alkalmazhatónak Booth tipológiájában azokat a viszonyokat, amelyek az olvasó és a narrátor, az olvasó és az implicit szerző vagy a szereplő közötti távolságtartást vizsgálják.

Hisz nem egy olvasó akadhat, akinek emocionális távolsága korántsem mértékadó Mauriac *Viperafészek* c. művének narrátorához képest, hogy Booth példáját idézzük. Ugyanez vonatkozhat Sade olvasóinak morális távolságtartására.

Véleményünk szerint a valóságos szerző és a narrátor vagy a szereplők és a műben jelen levő címzett viszonyát lehet és kell elemezni az irodalmi mű értelmezésekor, hisz adott és konkrét tényezőkről van szó, ám a művön kívüli címzett megfoghatatlan kategória.

A nézőpont modalitásainak rendkívül változatos kritikai feldolgozása, az elméletek sokszínűsége, a sokszor egymással szöges ellentétben álló terminológiák, a legkülönbébb „iskolák” és áramlatok egymást integráló vagy kizáró törekvései jóval túlmutatnak a regénytechnikának a fentiekben vizsgált részterületén. A műelemzés egészére érvényes a normatív kritikának az a veszélye, amely abban áll, hogy az „értékes mű” kritériumait abban látja, hogy mennyiben felel az meg ilyen vagy olyan elméletek követelményeinek. (Mint például a „mindentudás” elvetésének a Sartre kontra Mauriac vitában vagy Henry James egységes nézőpontja elvárásainak.) Holott egy-egy regénytechnikai eljárás csupán az adott mű esetében minősíthető célravezetőnek vagy elhibázottnak. S pontosan ebből következik a tipizálás használhatóságának vagy problematikusságának kérdése is.

Mert amennyire megvilágító a tipizálás az összefüggések feltárásában, annyira veszélyes az egyes művek „besorolása” egy meglevő kategóriába. Az

⁷² Gérard Genette: *Figures* III. 265–266. l.

⁷³ Bár Valéry más vonatkozásban említi, de esetünkben is érvényes megállapítása, „Az olvasó megváltozása hasonló magának a szövegnek a megváltozásához.” (*Oeuvre*, I. köt. Paris 1962. 495. l.)

ismert hasonlattal élve, olyan ez, mint amikor egy karácsonyfát úgy viszünk be egy ajtón, hogy a „felesleges” gallyakat leszabdaljuk.

A fenti kritikai áttekintés talán arról is meggyőzhet, hogy sem lebecsülni, sem túlbecsülni nem szabad az immanens kritika eredményeit, amelyek a mű megértéséhez vezető út sokszor nélkülözhetetlen állomásai.

E típusú kritika ott követ el hibát, ha módszerét abszolutizálni kívánva minden egyéb megközelítési módot elvet.

A kvantitatív elemzésnek természetesen megvan a létjogosultsága, ám a művészi alkotásból az alkotó egyéniségét, a mű genezisének vizsgálatát, a hatások és befogadások bonyolult rendszerét csak az irodalomesztétika és az irodalomtörténet hagyományos módszereinek a legújabb kutatási eredményeket integráló eszköztárával lehet elvégezni.

Szövegnyelvészet vagy a szövegtípusok nyelvészete?

KOCSÁNY PIROSKA

A szövegnyelvészet fiatal tudománynak tekinti magát, jóllehet bizonyos gyökerei az antik retorikáig és Appollonios Dyskolosig nyúlnak vissza (l. Kürschner 1981, Kalverkämper 1981, Dressler-Beaugrande 1981). Mint ilyen, kettős fogadtatásban részesül. Egyfelől nagy érdeklődés nyilvánul meg iránta, másfelől számos kétség és gyanú fogalmazódik meg tárgyával, módszereivel, létjogosultságával kapcsolatban. Az utóbbi nemegyszer azért is, mert mint minden újonnan feltűnő és ígéretes lehetőségtől, tőle is azt várják, hogy régóta megoldatlan problémákat egy csapásra meg fog oldani. (Az irodalomtudomány elvárásairól l. Rieser 1977, 14. l.) Az elmúlt mintegy húsz év kutatásai, különösen német nyelvterületen, egy fellendülő tudományág rohamos gazdagodásáról tanúskodnak. Azt a tényt pedig, hogy e tudományág mindmáig egyaránt küszködik mind önmagával, mind legalapvetőbb kategóriáinak, köztük a szövegnek a meghatározásával, kétféleképpen kell kommentálnunk: kritikusan és magyarázóan, a sokszínűségben a közös, előremutató irányokat keresve.

A modern szövegnyelvészet alakulását a következő, határköveket jelző megállapítások és az ezekre „csattanó” és továbblépésre kényszerítő kérdések jellemzik:

Állítás	Kérdés
1. A szövegnyelvészet nem más, mint a mondaton túlmutató egységek (szövegek) nyelvészeti vizsgálata.	Vajon a nyelvészet számára mitől „egységek” és milyen egységek azok, amelyek túlmutatnak a mondaton? Vajon megfelelők-e a nyelvészet eszközei ezeknek az egységeknek a megragadásához?
2. Mindaz, ami nyelvészet, nem lehet más, mint szövegnyelvészet, hiszen minden nyelvi jelenség, a nyelv minden lehetséges használata szövegbe ágyazódik. Ennek megfelelően kell nyelvről és nyelvtudományról gondolkodnunk.	Vajon nyelvtudásunk azonosítható-e a szövegalkotás képességével? Vajon ugyanazt a típusú képességünket használjuk-e, mondjuk, az alany—állítmány egyeztetésénél vagy egy levél-szöveg megalkotásánál?
3. A szövegnyelvészet pragmatikus tudomány, amely nem a nyelvvel mint rendszerrel, hanem annak adott helyzetben, adott céllal történő és adott formákhoz kötött használatával foglalkozik.	Vajon tudomány-e a szövegnyelvészet, ha tárgyat illetően nem tud absztrahálni, ha tehát tárgya, a szöveg a mindenkor beszélők, a téma stb. függvényében változik?
4. A szövegnyelvészet nem más, mint szövegtípusok (mint például elbeszélő szöveg vagy érvelő szöveg) vizsgálata (például narratíva, argumentáció-elmélet).	Vajon elkülöníthetők és vizsgálhatók-e a szövegtípusok anélkül, hogy tudnánk, mi is az őket összetartó nem-fogalom, vagyis maga a szöveg?

A következőkben e gondolatmenet szerint próbálom meg röviden áttekinteni a modern szövegnyelvészet történetét.

1. *A szövegnyelvészet mint a mondaton túlmutató egységek nyelvészete*

Maga az a megfigyelés, hogy bizonyos nyelvi, pontosabban grammatikai jelenségek nem magyarázhatók meg a mondatra mint legnagyobb nyelvi egységre épülő grammatikában, nem új. L. például Irene Nye 1912-ből származó disszertációját, amely azt a célt tűzi ki maga elé, hogy egy összefüggő írott szöveg mondatai közötti kölcsönös összefüggés látható jeleit felfedje (Nye 1912, 15. l.). Hogy a kezdeményezések a század első felében, sőt egészen a hatvanas évek közepéig folytatás nélkül maradtak, abban szerepe volt mind a strukturalisták első nemzedékének, mind a Chomskyval induló generatív irányzatnak. Ezeknek a középpontjában ugyanis a rendszerszerűség és az előírhatóság kritériumai állnak, tehát olyan kritériumok, amelyek a szöveg vonatkozásában beláthatólag átértékelődnek, illetve kiegészülnek egyéb megszorításokkal.¹

És bár a modern szövegnyelvészet a maga alapkövének Z. Harris *Dis-course Analysis*-ét tekinti (1952), a generatív grammatika őt követő hulláma egy időre háttérbe sodorta a benne rejlő lehetőségeket.

A mondaton túlmutató jelenségek beillesztése a nyelvtudomány vizsgálati körébe kétféle nyelvészeti keretben történhet, a kettő már a szövegnyelvészet korai fázisában jól elkülöníthető egymástól. Az egyik a mondatról mint alkotóelemtől halad a szöveg mint mondatok egymásutánja felé, a másik fordítva: A szöveget tekinti kiindulópontnak és annak struktúráit, valamint e struktúrák szöveggé szerveződését kutatja. (Hasonlóan l. Kiefer 1976, 198. l., Balázs 1985.)

Az első felfogás értelmében kézenfekvő, hogy a mondatokból bizonyos szabályszerűségek alapján egyfajta mondatsor áll össze, ez a mondatsor egy a mondaton túlmutató, de annak grammatikájához hasonlóan működő „hiperszintaxis” (l. B. Palek 1978/1968, 167. l.) vagy transzfrasztikus, mondaton túli grammatika (l. Coseriu 1981, Lux 1981) keretében írandó le. Ez az irányzat igazából mondatgrammatika, hiszen vonatkozási pontja továbbra is a mondat maradt.²

A szövegnyelvészet tehát általánosan abból a belátásból indul el az önálló diszciplínává válás útján, hogy a mondatok egymásutániségében bizonyos szabályszerűségeket vesz észre. Ezzel párhuzamosan azonban észre kell vennie a tornyosuló nehézségeket is. Legfőképpen a következőket: Bár megadhatók

¹ Saussure maga még a mondatot sem tartja a nyelvtudomány tárgyának, mivel az szerinte nem a nyelv, hanem a beszéd jelensége. A nyelv szintjén csak szintagmákat különböztet meg. (L. 1967/1915, 157 k. l.) Egyes szövegnyelvészek Hjelmslevre is hivatkoznak, mint már a szöveg kategóriájával dolgozó nyelvészre. A glosszematika szövegfogalma azonban képviselőinek szándéka szerint sosem a szövegre mint autonóm egységre és egy önálló tudomány tárgyára vonatkozott — ez a szövegfogalom a modern szövegnyelvészet alap gondolata —, hanem a szövegre mint a nyelv megjelenési formájára, a nyelvtudomány vizsgálandó adatára (vö. 1974/1943, 95. l.).

² Ehhez az irányhoz kapcsolhatjuk azokat a generatív grammatikusokat, akik, mint az elsők között Heidolph (1970/1966), a grammatikában azokat a szabályszerűségeket is megmagyarázandónak tartják, amelyek a mondat sorból, illetve legalább két mondatból összeálló szöveget létrehozzák. Közvetlen követői között l. Steinitz (1974/1968) írását a helyettesítő elemek grammatikájával kapcsolatban, valamint Isenberg (1971) összefoglalását azokról a tényekről, amelyeket egy a mondaton túlmutató nyelvészetnek meg kell magyaráznia. A generatív irányzat további képviselőit részletesebben l. Dressler 1978, 5 k. l. és Kalverkämper 1981, 260. l.

szabályok a mondatok egymásutániségének kialakításához, nem szükségszerű, hogy a szabályok betartásával szabályszerű, korrekt mondat sor, vagyis szöveg keletkezik. Másfelől létezik olyan szöveg is, amelynek leírásához a vizsgált szabályszerűségek nem elégségesek, ilyenek például az egymondatos szövegek, mint a közmondás. (L. Bierwisch 1971/1965, 153. l., Lang 1973, 299 kk. l., Balázs 1985, 18. l.) Ezért a szövegnyelvészet fordítva is megpróbál közeledni a tárgyához. Vagyis nem a mondatról mint kisebb egységtől halad a szöveg mint nagyobb egység felé, hanem a szöveget tekinti alapegységnek és ennek struktúráit, tagolódását, az elemekből összeálló szövegszerűségét vizsgálja. A szerző szándéka szerint ez a szemlélet jellemző Harweg úttörő munkájára (1968). Harweg abból a feltevésből indul ki, hogy a szövegeket összetartó mechanizmus a helyettesítés, fel kell tehát fednünk a helyettesítő, azonos referenciájú kifejezéseket és a helyettesítendőket és ezek egymáshoz illeszkedését. Harweg több helyen is hangsúlyozza egy a mondatgrammatikától független szövegnyelvészet létjogosultságát, és megfogalmazza azt a törekvést is, hogy a szöveg struktúráit kell vizsgálni, nem a mondatok egymásutániségének szabályait, a gyakorlatban azonban olyan szövegfogalommal dolgozik, amelynek alapkategóriája a mondat, l. például a következő meghatározását: „A szöveg mondatok sora, amelyek a szintagmatikai behelyettesítés révén kötődnek egymáshoz.”³ Ha már most következetesen valljuk, hogy a szöveg a kiinduló egység, amely felfedhető szabályszerűségek alapján jön létre, és valljuk azt is, hogy mind a szöveg, mind annak szabályszerűségei nyelvi jelenségek, amelyek a nyelvtudományban írandók le és magyarázandók, akkor ezzel hallgatólagosan vagy bevallottan azt az igényt is megfogalmaztuk, hogy szükséges a nyelvtudomány ártértekelése: A szöveg a nyelvi jel par excellence, amelyből kiindulva magyarázandók a többi szinten levő, jelentéssel bíró egységek. (Vö. Hartmann 1971, 10. l., aki szerint az alapvetően nyelvi jel — „originäres sprachliches Zeichen” — a szöveg, vagy Weinrich 1976, 166. l.) Ezzel megfogalmazódott egy sajátos irányzat, jelen áttekintésünk következő lépcsőfoka.

2. *A nyelvészet mint (kizárólag) szövegnyelvészet*

E felfogás jellegzetesen következetes megfogalmazását olvashatjuk például Figge tollából (1979, 20 k. l.): „Másfajta nyelvészet, mint szövegnyelvészet nem létezik. Ez a felfogás szükségszerűen következik abból a belátásból, hogy a nyelv tulajdonképpeni jelei szövegek, hogy a nyelveket tehát szövegek alkotják [. . .]. Általánosan az a nézet uralkodik, hogy a nyelv mondatokból áll. Ez a nézet javításra szorul. A nyelv szövegek halmaza.”⁴

Mennyiben más ez a nézet a szöveg leírása és a szöveget alkotó szabályszerűségek magyarázata szempontjából, mint az előzőleg tárgyalt szövegnyelvészeti keret (amelyet mondaton túli grammatikának neveztünk)? Tárgyát tekintve mennyiben nyelvtudomány az így értelmezett szövegtudomány?

³ „Folge von Sätzen, die im Sinne syntagmatischer Substitution miteinander verbunden sind”; idézi Dittkrist 1976, 114. l.

⁴ „Eine andere Linguistik als Textlinguistik gibt es nicht. Diese Auffassung folgt zwangsläufig aus der Auffassung, daß Texte die eigentlichen Zeichen der Sprache sind, daß Sprachen sich also aus Texten konstituieren. [. . .] Es herrscht weithin die Ansicht, daß eine Sprache aus Sätzen bestehe. Diese Ansicht muß korrigiert werden. Eine Sprache ist eine Menge von Texten.”

Az első kérdést illetően azt kell mondanunk, hogy ez a felfogás a szöveg leírása szempontjából elvileg igen fontos lépés volt. Lehetőséget adott arra, hogy a szöveget, képletesen szólva, megszabadítsák a mondat béklyóitól és önálló egységként kezeljék. Ezzel egyúttal adott volt a lehetőség, hogy a szöveg alsó határát ne kössék a legkevesebb két *mondatnyi* egységhez. (Weinrich meghatározásában nem is szerepel a mondat, a szöveg „a kommunikáció két feltűnő megszakítása között elhelyezkedő nyelvi jelek rendezett sora”).⁵

Az ebben a keretben folyó kutatás felfigyelhetett a szövegben a mondat-határoktól független egyéb (nagyobb vagy éppen kevésbé átfogó) összefüggésekre. Újszerű grammatikai fogalmakat is bevezetnek, példa lehet ezekre Weinrich könyve a német és francia igeidőkről (1971).

Mégis ez a szövegnyelvészeti próbálkozás alapvetően ellentmondásos, mégpedig éppen tárgyának meghatározásában. Ha ugyanis a szöveget tekintjük kiindulópontnak, akkor következetesen tovább is kell lépünk és észre kell vennünk, hogy bizonyos, a szöveget meghatározó tényezők nem férnek bele a nyelvészeti vizsgálódás keretébe, hanem egy attól jelentősen eltérő tudományos megközelítést igényelnek. Egyfelől nyitnunk kell tehát a nyelvészeten túl egyéb tudományok felé, másfelől meg kell gondolnunk, hogy a szöveggel foglalkozó tudomány egyáltalán mennyiben nyelvészet. Kiefer érvelése a következő: Kiinduló példái: 1(a) „A Videoton nemzetközileg is jó hírnévnek örvend.” (b) „A 12 wattos erősítő kitűnő minőségű.” A magyarázat lényege: „Ha nem tudjuk, hogy a Videoton rádiókat és erősítőket gyárt, akkor 1(a)–(b)-t nem föltétlenül minősítjük szövegnek [...]. Az, ami ezeket a mondatokat egymáshoz kapcsolja, a közös téma. A közös téma fogalma azonban nemcsak hogy nem grammatikai, de még csak nem is nyelvészeti fogalom [...]. A szövegeknek [...] nincs fonológiája, morfológiája, szintaxisa vagy szemantikája, legfeljebb valamilyen világosan meg nem ragadható, intuitív értelemben. A szövegekben megfigyelhető fonológiai, morfológiai, szintaktikai és szemantikai szabályszerűségek a szöveg mondatainak szabályszerűségei, tehát a mondatgrammatikába tartoznak. [...] a szöveg fogalma nem definiálható (még részlegesen sem) nyelvészetileg [...].” (Kiefer 1979, 216 k. l.)⁶

Eszerint tehát a tárgyat nyelvészeti keretben magyarázó szövegnyelvészet vagy egyfajta mondaton túli grammatika, a nagyobb egységbe ágyazott mondat grammatikája, egy olyan diszciplína, amelynek *adatait* a szövegek képezik, *tárgyát* viszont a nyelvi rendszer működését magyarázó nyelvi elmélet — vagy nem nyelvészet. (Adat és tárgy ilyen megkülönböztetéséhez H. H. Lieb nyomán l. Kurt Nikolaus 1981, 285. k. l.) Ugyanezt állapítja meg más-más megközelítésben E. Coseriu (1981, 31. k. l.) vagy Dascal—Margalit (1974, 106. l.) A szövegnyelvészet alakulása eszerint kettős irányt mutat: Vagy elismerten grammatikáról van szó, amelynek keretében a „szövegalkotás grammatikai kihatásait” vizsgálják megfelelő nyelvelméleti háttérrel (l. Kiefer 1979, 217 l.) vagy elszakadnak a nyelvészettől és egy (vagy több) határtudomány felé tapo-

⁵ „Ein Text ist eine geordnete Folge von Sprachzeichen (Monemen) zwischen zwei auffälligen Unterbrechungen der Kommunikation.” (Weinrich 1974/1971, 270 l.)

⁶ A *szöveggrammatika* kifejezést a német nyelvterületen folyó kutatások közül egy, részben a generatív grammatika keretében, illetve mintájára elgondolt szövegnyelvészeti irányra szokták alkalmazni, konkrétan a 60-as évek végén Konstanzban beindult kutatásokra, amelyek többek között Rieser, Petőfi, van Dijk, Ihwe nevéhez fűződnek, l. Dressler-Beaugrande 1981, 26. l. De Kiefer kritikája egyértelműen vonatkozik a Textlinguistik vázolt irányzatára is.

gatóznak. Ezek a határtudományok a tudományos köznyelvben mint „pragmatikus” tudományok szerepelnek. Az így kialakuló „pragmatikus” szövegnyelvészet képezi ennek az áttekintésnek a harmadik lépcsőfokát.

3. A szövegnyelvészet mint „pragmatikus” tudomány

3.1. Előzmények:

A „pragmatikus” jelző a nyelvi tények vizsgálatára vonatkoztatva nem terminus értékű használatban azt jelenti, hogy tekintetbe vesszük a nyelven kívüli tényezőket is. Ilyenek például a beszélők (vagy az író és olvasó) egymáshoz való viszonya, szociális státusa, ismeretei, a nyilatkozat helye és ideje (vagy írott szövegnél a megjelenés helye: például versgyűjtemény vagy tudományos cikkgyűjtemény stb.), a szöveg specifikus célja, hatása, tematikája, egyéb (hasonló vagy környezetében levő) szöveghez való viszonya stb. A szövegre összpontosító, azt magyarázni kívánó tudománynak nyilvánvalóan számolnia kell a szöveg így értelmezett pragmatikus tulajdonságaival.

A pragmatikus szövegnyelvészet természetesen jelentős antik és 20. századi előzményekkel rendelkezik. Ilyen előzmény mindenekelőtt az antik retorika, amely az ókorban a további tanulmányokat megalapozó három nyelvi diszciplína (grammatika, retorika, dialektika) egyike volt. A retorika a helyes, a helyzetnek megfelelő nyelvhasználatot tanította, tekintetbe véve az egymással beszélőket, a beszéd körülményeit és a tárgyat, amelyről beszéltek. (A retorika és a szövegnyelvészet közös vonásait l. Coseriu 1981 és Balázs 1985.) Fontos pragmatikus előzménynek számíthat továbbá a prágai strukturalisták téma-réma fogalmához kötődő kutatás. A prágai iskola a strukturalizmusnak az az irányvonala, amely következetesen törekedett a nyelvhasználatot, a nyelv funkcióit a struktúra fogalmával együttesen szemlélni (részletesen például l. Helbig 1972, 51, 59. l.). Ennek a szemléletnek a szellemében születik meg a funkcionális mondattagolás fogalma. E fogalom tipikusan „pragmatikus” és „szövegnyelvészeti” vonatkozása röviden a következő: A nyelv egyik funkciója, hogy egy közleményben az adott körülmények között a beszélő szándékának megfelelően az új vagy fontos elemeket kiemelve és a közlést eszerint tagolja. A „közlemény” feltűnően a szöveg irányába mutató és feltétlenül pragmatikus fogalom, amennyiben a kommunikáció keretén belül értelmezhető. Daneš a szöveget a tematikus előbbrelépések (thematische Progression) rendszerében szemléli (vö. 1978/1970, 185. kk. l.). Az angol nyelvterületen a pragmatikus szövegnyelvészet elődei között említendő az amerikai Pike nevéhez fűződő tagmémika, amely a mondatnál — sőt a szövegnél is — nagyobb interakciós egységek strukturális elemzéséhez nyújt megbízható módszert. A modern angol szövegnyelvészet, amelynek fő képviselői Halliday és felesége, Hasan, a Firth tanításához kapcsolódó kontextualizmus vagy más néven regiszterelmélet szerves folytatásának tekinthető. Ez a kutatási irányzat is eredendően pragmatikus: Firth kiindulási pontja a nyelvi viselkedés, ez a mindenkori helyzet függvénye, és ennek következtében maguk a szövegfajták is szituációtípusok funkcióiként értelmezendők (l. erről részletesen Lux monográfiáját, 1981). Eredendően ráillik a „pragmatikus” jelző a francia irodalomszemiotikusok szövegközpontú kutatásaira is.

E kurta és tarka felsorolás célja az volt, hogy szemléltesse: A szöveget vizsgálódásuk tárgyává tévő irányzatok legtöbbször a tárgy természetéből fakadóan, szükségszerűen számol a kommunikáció összes tényezőjével. Amikor tehát a 70-es évektől a szövegnyelvészetben bekövetkező pragmatikus váltást párhuzamba hozzuk a nyelvtudományban „pragmatikus fordulat” címen emlegetett változással, látnunk kell, hogy ez a váltás nem egy, mondhatni, divattossá váló irány követése, hanem a tárgy által diktált, szükségszerű fordulat, amelynek gyökerei felfedezhetők mind a tudományág történeti előzményeiben, mind a nem pragmatikus szövegnyelvszerek egyes nyilatkozataiban.

A „pragmatikus fordulat” maga két különböző irányból hat a nyelvtudományban, így a szövegnyelvészetben is. Az egyik a szemiotikai pragmatika, a másik a beszédteória-elmélet hatása.

3.2. A szemiotikai pragmatika hatása

A szemiotika hármassága, a jelek közötti (szintaktikai), a jel és jelölt közötti (szemantikai) és a jelek és jelhasználók közötti (pragmatikai) viszony magától értetődően érvényes a nyelv mint jelrendszer leírásában és működésének magyarázatában. A szintaxis, a szemantika és a pragmatika azonban a tudománytörténet tanúsága szerint a nyelvleírásnak jobbra egymás után, illetve egymás mellett futó szálai, és hol az egyiket, hol a másikat tekintik az előtérbe állított szempont mellett afféle kiegészítésnek. Így válik a szövegpragmatika is először mintegy a szöveggrammatika kiegészítőjévé (l. Dittkrist 1976, 119. l., 46. sz. jegyzet). Igazán döntő lépést az jelent, ha a pragmatikai viszonyt tekintjük alapvető szempontnak, amelyből a szöveg fogalma megközelíthető, és amelybe a grammatika szempontja szervesen beemelődik. E megfontolás révén sikerülhet a szöveg fogalmának meghatározásánál megszabadulni a mondatról mint kizárólagos vonatkozási ponttól és a szűken értelmezett koherencia/kohézió problémáinak egyeduralmától.⁷

A pragmatikus megközelítés teszi lehetővé, hogy a szövegnyelvszerek rájöjjenek: A szöveg lehet olyan is, amelyben egyáltalán nincs „mondat” vagy nemcsak mondatot tartalmaz, hanem például képet vagy egyéb ikonikus jelet is (l. Oomen 1972, 12. l., utalva Wunderlichre). Raible rokonszenve-

⁷ A kohézió és koherencia elnevezéseket a szakirodalom eléggé kuszan alkalmazza a szövegnyelvészet kétségkívül legszarkalatosabb két fogalmának megjelölésére. Vázlatosan a következők mondhatók el: El kellene különíteni kétféle szövegösszetartó erőt. Az egyik a szöveg tényleges nyelvi (felszíni) szerkezetében felfedhető összefüggés-rendszer, amely bizonyos ismétlődések és helyettesítések formájában manifesztálódik (Dressler-Beaugrande 1981 szerint „Kohäsion”, a magyar szakirodalomban „lineáris kohézió”, l. Károly 1979, 29. l., Nagy F. 1983, 231. l.), a másik a szöveg belső, konceptuális (Dressler-Beaugrande), a makrostruktúrát meghatározó összetartó ereje (általánosan koherencia, a magyar szakirodalomban „globális kohézió”, l. Károly i. h., másutt főkuszt, l. Széles 1972 stb.).

Az elkülönítés problémája kettős. Egyfelől a (lineáris) kohézió nem adhat meg egyértelműen a szövegfelépítés alapján, ennek ugyanis szükségszerűen része az egymásra utaló elemek referenciális azonossága, amely természetesen nem közelíthető meg kizárólagosan nyelvészeti eszközökkel, hanem szükségszerűen épít a mindenkori beszédhelyzetre és a beszélők tudására, l. ehhez Bellert igen világos okfejtését (1972/1970). Másfelől tisztázatlan a globális kohézió (fókusz) fogalma is: Honnan erdeztethető ez az összetartó erő, ha nem valahonnan a felszíni szövegből is, illetve hogyan lehet a kétféle összetartó erő közti kapcsolatot feltárni? A sokféle, illetve sokfelől megközelített kohézió/koherencia egy felsorolását l. pl. Szabó Z. 1982, 119 k. l. E koncepciók egyes esetekre alkalmazható „részletválasztásokat” adnak.

sen nyitott szöveg meghatározásában eleve kétféle értelemben beszél szövegről. Megkülönböztetvén többféle koherenciafajtát, felteszi, hogy egyetlen koherenciafajta megléte már szöveget eredményez a szó szélesebb értelmében, a koherenciafajta együttes megléte pedig a szűkebb értelemben vett szöveg jellemzője. Így koherens szöveg lehet szélesebb értelemben véve egy szürrealista vers stb. Ugyanakkor a szűkebb értelemben vett szövegen továbbra is egy legalább két mondatnyi terjedelmű nyelvi egység értendő (Raible 1979, 64. kk. l.). Látható, hogy a szövegnyelvészet tárgya tulajdonképpen megduplázódik: Egyfelől továbbra is fennmarad a legalább két mondatnyi szöveg vizsgálatára egyfajta mondaton túli grammatika, másfelől egyre világosabbá válik, hogy a szöveg másfajta egység (Raible megfogalmazásában értelmi egység — „Sinn-einheit” —, i. m. 68. l.), amely átfogó szemléletet kíván.

3.3. A „beszéd mint cselekvés” fogalom hatása

A beszédett-elmélet két igen fontos nézőponttal ajándékozta meg a szövegnyelvészetet.

Egyik nézőpontja maga a beszédett, a beszéd mint cselekvés fogalma. Az intencionális cselekvés feltételez egy valamilyen szükségletet kielégítő vagy valamilyen célt követő cselekvőt, és legáltalánosabb meghatározása szerint egy létező állapot megváltoztatását jelenti.⁸

Az állapotváltoztatás-kritérium bevonja a beszédbe mint cselekvésbe az értő hallgatót is, akire a cselekvés irányul. Együttal belefoglalódik az a társadalmi szükséglet-rendszer, amely minden cselekvés alkotóeleme. Mindez pedig a maga folyamatosságában ragadható meg. E vázolt felfogás a szövegnyelvészet kutatóit megerősíthette abban, hogy kutatásuk tárgyát ne statikusan fogják fel, hanem egyfajta folyamatként értelmezzék, a beszélő/író intenciója és a hallgató/olvasó értelmezése függvényében. A szöveg dinamikus folyamat voltát hangsúlyozza Ursula Oomen rendszerelméleti alapról (vö. pl. 1979, 272. kk. l.).⁹ Szövegfolymatról beszél S. J. Schmidt is (1973, 150 l.).¹⁰

3.4. A „beszédaktus funkció” fogalom hatása

A beszédett-elmélet egy másik megközelítésben is inspirálta a szövegnyelvészeket. Ez az elmélet mint *jelentéselmélet* (Searle 1983/1969, 38. l.) különbséget tesz a nyilatkozatok jelentése és funkciója, feladata között. Míg a jelentést a „hamis” és „igaz” kategóriákkal ítéldhetjük meg, addig a feladatot a „sikeres” és „sikertelen” kategóriákkal (vö. Austin 1979/1962, 98. k. l.). A következő két állításnak: „Ez a kabát igen gyűrődös. Az előszobában találász vállfát.” természetesen van az igaz — hamis kategóriákkal megítélhető jelentése

⁸ Werner Kummer (1975, 29. l.) szövegelméletében a cselekvést legáltalánosabban von Wright nyomán a következőképpen adja meg: A cselekvés egy állapot megváltozása vagy egy állapot megváltozásának a megakadályozása. A cselekvést megkülönbözteti a tevékenységtől, utóbbit cselekvések és nem-cselekvések láncolatának tekinti (i. m. 49. l.).

⁹ „[...] the meaning of a text cannot be viewed as a predictable realization of a static, given code, but must be seen as the development of a dynamic potential [...].”

¹⁰ „Nur durch die von einem Sprecher beabsichtigte und von Kommunikationspartnern erkennbare, in einer Kommunikationssituation realisierte illokutive (sozio-kommunikative) Funktion wird eine Menge sprachlicher Äußerungen zu einem kohärenten [...] Textprozeß [...].”

(igaz, hogy a kabát gyűrődés stb.), van azonban egy másfajta jelentése vagy inkább feladata is, hogy ti. felszólítást tartalmaz. E jelentések magyarázata egyértelműen „pragmatikus” szemléletet kíván. A beszédett-elmélet mint jelentés-elmélet alapvető kérdése, hogy vannak-e és milyen összefüggések nyelvi jelek és funkcionális jelentések között. Másképp fogalmazva: Honnan, miféle jelzések alapján derül ki a nyilatkozatok feladata? Ezek a jelzések természetesen lehetnek nyelvi jelzések (mint például a miért-kérdés a szemrehányás funkció kifejezésére: „Miért vagy türelmetlen?”), de a nyelvi jelzések maguk több jelentésűek, és különböző módon, illetve mértékben a mindenkori kontextus függvényei. Bizonyos esetekben nincs is kihüvelyezhető nyelvi jelzés, csak a helyzet dönti el a nyilatkozat funkcióját. Mármint ez a fajta funkció-fogalom feltétlenül azt az analógiát sugallja, hogy a szövegnek van egyfajta a szituációtól és a beszélőktől (is) függő önálló értelme, és hogy a szöveg alapvető tulajdonságai között elsősorban éppen erre az önálló értelemre kell támaszkodnunk. Ez pedig arra a belátásra készteti a szöveggel foglalkozó nyelvészt, hogy igyekezzen kutatási tárgyát a grammatikától függetlenül, önálló objektumként meghatározni.¹¹

3.5. *A szöveg önálló értelme mint szöveg meghatározó tényező*

A szöveg önálló értelmének hangsúlyozása további következményekkel jár. A strukturalista Coseriu, aki a szöveg értelmét (Textsinn) teszi elméletének sarkalatos pontjává, legelőször is feltérképezi a hagyományos és az azokon kívüli, egyéb lehetséges nyelvi funkciókat és az ezeket megvalósító viszonyokat. A szöveg mindenkori önálló értelmét ezután mint a nyelvi funkciókat betöltő viszonyok *mindenkori kombinációját* határozza meg.¹²

Mivel a szöveg *lényege* így az *egyes szövegeknél* a megállapítható funkciók és relációk révén *egyenként megadható* „értelem”, a szöveg mint olyan általánosan nem ragadható meg. Vizsgálhatók az említett lehetséges viszonyok és funkciók, ezek összességükben leírhatók, és vizsgálhatók az egyes szövegek, ezek elemezhetők, interpretálhatók.

Coseriu szövegnyelvészeti értelmezése megfogalmazza azt a problémát, amelyhez minden következetesen pragmatikus szöveg szemlélet szükségképpen eljut: Ha a szövegnyelvészeti tulajdonképpeni tárgyának (és nem adatának!) a mindenkori szöveget tekintjük, beszélhetünk-e és milyen értelemben egységes szövegelméletről? Hiszen az elmélet mindig összefüggéseket keres, tárgya nem a jelenség, hanem a jelenségek mögötti szabályszerűség.

Ugyanez a kérdés más megközelítésben is megfogalmazható. Kelemen János a szöveg koherenciájának megragadására a szemantikai közelítést tartja a legnagyobb valószínűséggel alkalmasnak. Ez a szemantika nem szemléli a jelentést mint „fix entitást”, amelyhez statikusan hozzárendelünk egy-egy

¹¹ Searle az illokúciót következetesen a nyilatkozathoz köti, nem a szöveg szintjéhez (1983/1969, 32. l.), amit a szövegnyelvészek szemére is vetnek, l. pl. Kalverkamper 1981, 375. l. A beszédett-elmélet alkotóeleme — ami miatt ez az elmélet nem szövegelmélet — éppen az a feltevés, hogy ezek a funkciók konvencionálisak, tehát mint a nyelvhasználatához kötődő tények a nyelvvizsgálattal párhuzamosan felderíthetők. L. erről pl. Wunderlich 1972. A kérdésre Beaugrande is kitér: 1981, 124 kk. l.

¹² Az ábrázoló és az egyéb — összességükben evokatívnak nevezett — funkciók és az ezeket a funkciókat betöltő kapcsolatok részletezését l. Coseriu 1981 és Coseriu 1975/1955.

valóságdarabot. Hiszen a jelentés a használatban jön létre, úgy tekintendő, mint a használat eredménye és alkotó feltétele. Ha ezt elfogadjuk, akkor például a szövegkoherencia magyarázatára alkalmasnak ítéltető Greimas-féle izotópia fogalmat a szövegben a következőképpen kell értelmeznünk: A szöveg elemzése során a szöveg egységeit (lexémáit) jelentéselemeknek, szemáknak feleltetjük meg és megállapítjuk e szemák izotópiáit. Az értelmezés során újabb és újabb jelentéselemeket választhatunk ki, így az izotópia-síkok visszamenőlegesen is átrendeződhetnek. A lexémáknak szemákra való lebontása, a szemák megválasztása és izotópiák megállapítása csak a mindenkori szövegen (a jelen-ségen) belül lehetséges. (Kelemen 1976, 195. k. l.) A végkövetkeztetés nyilvánvalóan egybecseng Coseriu következtetésével.

Tehát hogyan tovább? Lehet-e szövegelméletről beszélnünk és milyen értelemben, ha vizsgálódásunk tárgya szükségszerűen a vizsgálatban, a használatban ölt formát?

4. *Szövegnyelvészet vagy szövegelmélet?*

A mondaton túli grammatikának nevezett *szövegnyelvészeti* kutatások az elmondottak alapján nem közelítik meg a szöveget magát mint önálló értelemmel bíró, pragmatikusan meghatározott jelenséget. Az újabb *szövegelméleti* próbálkozások ezután különféle módon megpróbálják látószögükbe vonni a beszédhelyzetet és annak tényezőit. Ezt teszi például változó modelljeinek sorával Petőfi S. János vagy az ugyancsak generatív alapokról induló van Dijk is (összefoglaló értékelésükhöz l. Dressler—Beaugrande 1981, 30 k. l.). Ezek az elméleti igényű kísérletek kettős nehézségbe torkoltnak. Az elméletalkotás felteszi egyfelől, hogy a tárgyat általános és absztrakt szinten modelleljék. Eközben nem tudják indokolni a határtudományok számára döntően fontos kiindulópontok kiválasztását. Gülich és Raible Petőfi elmélete kapcsán a következőket írja: „A viszonyok bonyolultsága láttán Petőfi azt javasolja, hogy hosszabb szövegek helyett szövegsűrítményeket vizsgáljunk. Természetesen Petőfi is tisztában van vele, hogy a szövegsűrítmények alkotásához nem rendelkezünk kötelezően érvényes kritériumokkal. Ez ismét annak a ténynek a következménye, hogy a sűrítés feltételezi a szöveg interpretációját, és hogy ez az interpretáció, vagyis egy extenzió hozzárendelése az illető szöveghez igen nagy szabadságot biztosít az interpretáló számára.” (Gülich—Raible 1977, 188. l.)¹³ Problémát jelent továbbá rendszeres, általánosítható és prognosztikus értékű összefüggéseket megállapítani a szövegek feltárt mélystruktúrája és maga a felszíni szöveg között (vö. Lux 1981, 23. l.). A szövegelméletnek ezek az irányai, bár számos fontos meglátást tartalmaznak, nem tekinthetők szövegelméletnek a szó szigorú értelmében, hanem elméleti próbálkozásoknak (a megkülönböztetést Kiefer nyomán teszem, l. 1979, 218. l.) például a formális szintaxis (Petőfi, Rieser), a formális pragmatika és cselekvéslogika (Kummer)

¹³ „Petőfi macht angesichts der Komplexität der Verhältnisse [. . .] den Vorschlag, statt längerer Texte Kondensate zu behandeln [. . .]. Dabei weiß freilich auch Petőfi, daß es keine intersubjektiv verbindlichen Kriterien für die Bildung von Kondensaten gibt. [. . .]. (Das ist) wieder eine Folge des Faktums, daß die Kondensierung eine Interpretation voraussetzt und daß diese Interpretation bzw. diese Zuordnung einer Extension zum betreffenden Text dem Interpreten sehr viel Freiraum läßt.”

vagy a pszichológia (van Dijk) és a kognitív szemantika (Beaugrande) terén. Továbbra is kérdéses marad, hogy pragmatikai meghatározottsága miatt egyáltalán megadható-e a „szöveg” legáltalánosabb szintű absztrakt fogalma úgy, hogy azzal egy egységes elmélet keretében műveleteket tudjunk végezni és az egyes szövegeket meg tudjuk magyarázni.

A tudománytörténet tanúsága szerint — de az ésszerű lehetséges megoldások szerint is — alapvetően három lehetőség közül választhatunk, mindegyiknek megvannak a maga nehézségei és kérdőjelei.

(1) Vagy megpróbáljuk a szöveget egy igen átfogó pragmatikus elmélet keretében vizsgálni, ez azzal a veszéllyel jár, hogy a túl általános keret nem ad módszertani kapaszkodót az egyes jelenségek vizsgálatára, illetve olyan izomorfiák felállítását is lehetővé teszi, amelyek nem felelnek meg a tényeknek.

(2) Vagy levonjuk azt a következtetést, hogy a pragmatikus meghatározottság szükségyszerűen egyfajta elméleti és módszertani pluralizmushoz vezet, a mindenkor szövegtípus függvényében.

(3) Vagy elismerjük, hogy kutatásunk tárgya a mindenkor egyes szöveg, feladata pedig a módszeres szövegértelmezés, és ezzel tudatosan feladjuk egy magyarázó szövegelmélet alkotásának igényét, hogy más feladatok megoldásán munkálkodjunk.

4.1. Általános pragmatikus elméletkísérletek

Az első lehetőségre példa lehet S. J. Schmidt elmélete (1973). A kommunikációs aktust Schmidt a beszédaktus Searle által kialakított koncepciójának keretében, illetve azt tovább tágítva értelmezi. Sarkalatos fogalma az „Illokutionspotential”, amely mint a nyelvi nyilatkozatok társadalmi-kommunikatív funkciója értendő (51). Itt azonnal jelentkezik elméletének egy veszélye: Az Illokutionspotential bevezetésével különválnak a szöveg nyelvi vonatkozása és kommunikatív vonatkozása anélkül, hogy a kettő között összekötő kapocs lenne. Nem tudjuk, hogy léphetünk a nyelvi megjelenés felől az imaginárius kommunikatív funkció felé, nem tudjuk felmérni azt a kommunikatív funkció halmazát, amely bizonyos nyelvi formáknak megfeleltethető és nem tudjuk átlátni a kölcsönös megfeleléseket sem. Bár az elmélet egésze valóban lehetőséget nyújt egy széles alapú kutatáshoz — ezt számos tanulmány bizonyítja, l. például Marfurt 1977, Ermert 1979 —, alapvetően nem szövegelmélet, hanem általános társadalmi cselekvésemélet. Ahhoz, hogy szövegekre alkalmazzuk, szükségyszerű kiegészítéseket igényel. A szövegkutató Marfurt például Schmidt kommunikatív szövegelméletén mint általános kereten belül (de ugyanígy általános keretet nyújthatna például Oomen rendszerelméleti próbálkozása is, l. Oomen 1972!) egy adott szövegfajtaához (a vicchez) választ alkalmas leírásmódot, ti. a Pike-féle tagmemikát.¹⁴

Ez másképp fogalmazva annyit jelent, hogy nem a szöveget és annak elméletét vizsgáljuk, hanem egyfajta szövegét, és megengedjük, hogy ne a

¹⁴ Vö.: „Mit ihrem handlungstheoretisch orientierten Bedeutungskonzept liefert uns die Texttheorie (von S. J. Schmidt) einen entscheidenden Ansatz für die Beschreibung der kommunikativen Einheit *Text*. Indessen müssen wir, um unser Ziel einer Darstellung der Textsorte *Witz* zu erreichen, den Witztext als sprachlichen Bestandteil eines Kommunikationsmusters möglichst genau auf die Korrelation von Interaktionsform und Textstruktur hin untersuchen. Zu diesem Zweck benötigen wir einen Beschreibungsrahmen, der die erforderlichen strukturellen Kategorien für die Beschreibung des Interaktionsmusters und seines sprachlichen Korrelats zur Verfügung stellt.” (Marfurt 1977, 21 k. l.)

szöveghez, hanem a szövegtípus leírásához válasszunk eljárásmodot. A gondolatmenet végkövetkeztetése: Általános szövegelmélet helyett különböző szövegek különböző megközelítése nyújt követhető kutatási lehetőségeket.

4.2. Elméleti és módszertani pluralizmus

Ugyanez a végkövetkeztetés jellemzi az elméleti és módszertani pluralizmus gondolatmenetét. Ezt a nézetet képviseli például Kanyó Zoltán 1979-ben megjelent cikke. Okfejtése a következő: A szövegek társadalmi-kulturális meghatározottsága következtében egy általános, absztrakt szövegfogalom nem lehet megfelelő alap az összes lehetséges szöveg vizsgálatához. A szövegek vizsgálatánál szükségszerűen vizsgálni kell a szöveg használatának és működésének társadalmi-kulturális alapját, az pedig szükségszerűen felteszi az egyéb tudományokkal való együttműködést. Ebből következőleg a különféle szövegtípusok működésének magyarázatához különféle tudományközi együttműködésre van szükség. Ha továbbá meghatározónak tekintjük a szövegek használatát és funkcióját, akkor el kell szakadnunk a csak egyféleképpen (nyelvileg) strukturált (monémákból, mondatokból, propozíciókból álló) szöveg fogalmától és el kell ismernünk, hogy a különböző típusú szövegek különféle alapelemekből épülnek fel, amelyeket minden szövegtípus esetében másképp, más keretben ésszerű meghatározunk. Eszerint a mindenkori használat — és ezzel együtt a mindenkori szövegtípus — alapján dönthetjük el, mi a legalkalmasabb kutatási eljárás és milyen elméleti keretet érdemes választani. Így adhat jó alapot bizonyos szövegtípusok esetében a formális logikai-grammatikai közelítés, másoknál a beszédettélmélet, ismét másoknál a játékelmélet.

Ezek az elméletek azonban két szempontból is komoly gondot jelenthetnek. Az egyik szempont a következő: Fennáll az elmélet esetleges hiposztázálásának veszélye, vagyis a szövegtípus „hozzáigazítása” az elmülethez, vagy fordítva: Bekövetkezhethet az elmélet naiv módosítása, vagyis olyan tételek bevezetése, amelyek a szövegtípus-hipotézis szempontjából szükségesnek tűnnek, de az elmélet ellentmondásmentességét veszélyeztetik. Szélsőséges esetben pedig egyszerűen egyfajta módszertani eljárás megválasztásáról és ellenőrizetlen alkalmazásáról van szó. Mindez természetesen nem érv a vázolt elméleti-módszertani pluralizmus ellen, csak annak leszögezése, hogy a végeredményben „kölcsonzótt” elméletek nem helyettesítik az — egyelőre nem létező — szövegelméletet. (Hasonlóan l. Bókay 1979, 47. l.)

Súlyosabb, mert úgy tűnik, alapvető filozófiai ténnyel van kapcsolatban a másik (ugyancsak ismert) probléma. A szöveg fogalmának pragmatikus megközelítése szükségszerű. A pragmatikus megközelítés továbbá semmiképpen sem jelenthet, mondjuk, egy szintaktikai és egy szemantikai megközelítés mellett egy párhuzamosan futó harmadik szempontot. Lényege éppen az, hogy ő a szempont, a megközelítés egyedül lehetséges és a tárgynak megfelelő aspektusa, amely bizonyos szemantikai és szintaktikai tények számára is kiindulópont. Ha ez így van, akkor az elemzőnek a mindenkori összes szituatív és kontextuális tényező eleve meghatározó szerepével kell szembenéznie, ezekből nem véve ki saját történetileg meghatározott énjét mint befogadót sem. Eszerint a mindenkori szöveghez illőnek ítélt elméleti-módszertani keret megválasztása egy a szöveg előzetes értelmezését követő második lépés. Ez a keret magyarázhatja a választott szöveg-értelmezést, de nem magyarázza meg az első lépést, a mindenkori szöveg és az előzetes értelmezés közti összefüggést

magát. Az előzetes értelmezés a választott kereten belül ugyanúgy empirikus adatnak számít, mint maga a szöveg.¹⁵ Ez a meggondolás végül is az egyes szövegek interpretációjaként értelmezett szövegnyelvészet fogalmához vezet.

4.3. Szövegelmélet helyett szövegek interpretációja

Ezt a felfogást Coseriu nyomán a következő tézisekkel jellemezhetjük:

(I) A szövegek értelme objektíven adott, feltárására azonban nincs általánosan érvényes technika. Coseriu idézve: „Csak a minél teljesebb megértésre, az értelmezésre való nevelés létezik, a szöveg vonatkozásában ugyanúgy, mint a nyelv vonatkozásában.” (1981, 116. l.)¹⁶

(II) A szövegekkel való foglalkozás nem elmélet, amennyiben szükség-szerűen megmarad az egyes jelenségek szintjén. De feltétlenül egyfajta rendszeres tudást eredményez, amennyiben nincs kizáró ok, ami miatt ne lehetne az egyes jelenségekkel az értelmezések során nyert, egyre bővülő tapasztalatok alapján ésszerűen, megfelelő módszeres eljárásokkal foglalkozni. Ez a foglalkozás jelenti a jelenségek leírását, interpretációját, történetük feltárását.

(III) Az így szerzett tapasztalatok tudássá rendeződnek, amely a szövegekkel való további foglalkozás során számos ismétléstől és kerülőtől megóv, az újonnan feltárandó szövegek sajátosságainak megfelelően azonban szükség-szerűen változik, bővül, illetve átrendeződik. Ismét Coseriu idézve: „A szöveg-elemzés utólagos ellenőrző igazolása annak, amit már megértettünk. Ebben az értelemben nem önkényes.” (1981, 116. l.)¹⁷

Coseriu az általa megfogalmazott elemzéshez általánosan a strukturalizmus módszerét ajánlja mint megfelelő módszert ahhoz, hogy a nyelvi, illetve szövegbeni funkciókat és relációkat vizsgáljuk. A strukturális vizsgálat feladata szinkronikus szempontból az egyes „szövegtípusok”, diakronikus szempontból pedig az egyes „szövegcsaládok”, például egy-egy irodalmi műfaj történetileg változó vonásainak rögzítése.

4.4. Következtetés: a szövegtípusok kutatásának elsőrendű szükség-szerűsége

Végül is mindhárom elméleti közelítés, az általános társadalmi interakció-elméletté bővült szövegelmélet, az elméleti-módszertani pluralizmus és az interpretációként felfogott szöveg-tan egyaránt megengedi azt a következtetést,

¹⁵ A kérdés minden műelemzés kiinduló problémája, l. Cs. Gyimesi Éva gondolatait, aki szerint „minden ma ismert irány tipológiailag nagyjából besorolható a leíró vagy az értelmező jellegű műmegközelítés kategóriájába. [...] A két módszertípus közötti döntésben valószínűleg fontos szerepet játszik, hogy az elemző az irodalmi mű bonyolult ontológiai státusát illetően milyen nézetet vall. Mert a tudományos megismerés módszerére is kiható, végső filozófiai probléma a következő: A megismerő alany tudatától teljesen független, zárt tárgyterületként vagy pedig a szubjektum és objektum kapcsolatát, kölcsönhatását is figyelembe véve *kell-e* vizsgálni az irodalmi művet?” (1982, 150 k. l., kiemelés tőlem.) Hogy általános tudományelméleti szinten a két megközelítés nem képez egymást kizáró ellentétet, ahhoz l. Stegmüller 1979.

¹⁶ „Es gibt nur eine Erziehung zum Verstehen, im Bereich der Texte ebenso wie im Bereich der Sprachen.”

¹⁷ „Die Textanalyse besteht in der nachträglichen kontrollierenden Rechtfertigung des bereits Verstandenen, und insofern ist sie keineswegs willkürlich, kann sie keineswegs zu beliebigen Ergebnissen gelangen. Daß man dabei immer damit rechnen muß, nicht alles verstanden zu haben, weniger als ein anderer verstanden zu haben, tut der allgemeinen Gültigkeit dieses Prinzips keinen Abbruch: schließlich werden auch unsere rein sprachlichen Analysen aufgrund eines genaueren Verständnisses des Ausgedrückten ständig verfeinert.”

hogy a szövegtípus legyen az, amit hipotézisként, illetve elméleti absztrakcióként is megragadhatónak ítélünk. Természetesen fenn kell tartanunk azt a tételt, hogy a szövegtípus nem magyarázza meg teljességében a mindenkori konkrét szöveget, és hogy a megállapított szövegtípushoz való tartozás csak bizonyos „hasonlóságok” alapján történhet. Ha a mondaton túli grammatikába utasítjuk is a (generatív) szöveggrammatikusok „szövegkompetencia” fogalmát (például van Dijk: „our competence [...] is not sentential but textual”, 1972, 3. l.), azt természetesen hangsúlyoznunk kell, hogy igenis van egyfajta a szövegtípusokra vonatkozó kompetenciánk. Ennek a kompetenciának az alapján beszél Wunderlich (1974, 386 kk. l.) háromféle szövegfogalomról: a szövegről (Text₁) mint verbális megnyilatkozásról általában, a kompetenciális szövegfogalomról (Text₂), amely vonatkozik a lehetséges szövegekre és kizárja a lehetséges, de jól formált szövegnek nem tekinthető verbális megnyilatkozásokat és végül a SZÖVEGről (TEXT), mint nyelvészeti fogalomról, amely a kompetenciális szövegfogalomhoz képest szűkebb fogalom, és azokat a meghatározókat összesíti magában, amelyek nyelvészeti eszközökkel megragadhatók. A SZÖVEGFogalom a tárgya a mondaton túli grammatikának, a szöveg mint verbális megnyilatkozás adata minden nyelvészeti vizsgálódásnak, míg a kompetenciális szövegfogalom a tárgya a tulajdonképpeni szövegnyelvészetnek. Ez utóbbinak nyilvánvalóan alapvető meghatározója a szövegtípus-jegy. A Text₂ és a szövegtípus azonosítása Wunderlich nyomán úgyszólván *expressis verbis* is olvasható Lux tanulmányában (1981, 18. l.). Funkcionális szöveg-tanában hasonló megállapításra jut Balázs János, hangsúlyozva, hogy „a nyelvi közlés mint parole-jelenség s mint egyedi megnyilvánulás egyben bizonyos szempontból tipikus is. [...] Különböző szövegfajták vannak tehát, s tipikus vonásai alapján minden szöveg ezek valamelyikébe tartozik” (1985, 222. l. — kiemelés tőlem).

Kézenfekvő tehát az a törekvés, hogy a szövegnyelvészet keretében (helyett?) a szövegtípusok nyelvészetét műveljük. Ennek az igénynek a vizsgálata a jelen gondolatmenet következő lépése.

5. *A szövegnyelvészet mint a szövegtípusok nyelvészte*

A szövegnyelvészet számára kezdettől fogva világos volt a szövegfajták tárgyalásának fontossága. Már P. Hartmann úttörő cikke is megfogalmazza ezt, amikor elkülöníti egymástól a szövegképző elemeket, amelyek minden szöveg szükségszerű alkotóelemei, és a szövegformáló elemeket, amelyek egy-egy szöveg meghatározó sajátosságai (1972/1964, 9. l.). A korai szövegnyelvészeti kutatások számára egyértelmű volt, és elméletileg mindenképpen kézenfekvő is, hogy a szövegtípus kategória meghatározása, illetve az egyes szövegtípusok elkülönítése és leírása csak a „szöveg” fogalmának a tisztázása után, annak alapján történhet meg. A tudomány története azonban azt mutatja, hogy a szöveg általánosan érvényes meghatározása igen nehéz, és kérdéses, hogy ésszerű-e, illetve lehet-e a szövegtípus kutatását a szöveg meghatározásához mint feltételhez kötni. A szövegtípusok e feltételhez nem kötött kutatásának lehetőségét, illetve tényét dolgozatok sora bizonyítja. A kérdéshez eltérő szemszögből, de igenlően fejt ki véleményét például Raible (1975/1972, 142 k. l.) és Ermert (1979, 28 k. l.). Raible a szövegtípus kutatások empirikus voltát emeli ki, tehát azokat egy szövegelmélet előkészítőinek, illetve az elmélet és a

gyakorlat közötti dialektikus kapcsolat motorjának tekinti; a fő cél változatlanul egy egységes szövegelmélet, kiegészítve egy annak megfelelően egységes szövegtípus-elmélettel. Ermert azonban a szövegtípusok kutatását magát mint (rész-)elméletek felállítását értelmezi, amelyek egymást kölcsönösen kiegészíthetik, illetve kiigazíthatják. Így az igen tarka képet mutató szövegtípus kutatás egyfelől azt az ideális célt tűzi ki maga elé, hogy sok empirikus kutatás alapján felderítsen egy összefüggérendszer, amelyből a szövegtípusok (és maga a szöveg) egységesen megragadhatók — másfelől azt, hogy egyes kompetenciánk szerint létező és elkülöníthető szövegtípusok tudományos magyarázata révén, részelméletek felállításával haladjon előre.

5.1. *Egységes szövegtípus elmélet mint cél*

Az első elképzelést a következő megfontolások és kérdőjelek jellemzik: A szövegtípusok (akár mint virtuális, elméleti absztrakciók, l. a type-token szembeállítás, például van Dijk 1972a, 297. l., akár mint preteoretikus munkahipotézisek vagy mint ismereteink alapján intuitíven azonosított egységek) strukturáltak, tehát részeik alapján és/vagy bizonyos jellemző jegyekkel határozhatók meg. A jegyek megválasztása azonban nem lehet önkényes. A kompetenciánk szerint szövegtípusként azonosított jelenségek legkülönbözőbb tulajdonságait nem ragadhatjuk meg önkényesen mint jellemző jegyeket. Ki kell zárunk azt a lehetőséget, hogy — ahogy Ermert írja (1979, 29. l.) — értelmetlen elkülönítő jegyeket vezethessünk be (például olyan szövegek típusa, amelyekben 10 nyomdahiba van stb.). Az empirikus vizsgálat tárgyának megválasztásakor továbbá nem lehet mindegy, hogy milyen intuitív szövegtípusokat kívánunk egymással összevetve leírni, mert véletlenszerű összevetés véletlenszerű megkülönböztető jegyek megállapítását eredményezheti. (Ez volt a leglényegesebb vitapont B. Sandig dolgozatával kapcsolatban, l. Sandig 1975/1972, 113 kk. és 135 kk. l.) Továbbá fel kell tárnunk a releváns megkülönböztető jegyek szükséges egymás közötti viszonyait is. Összegezve: Az osztályozás csak megfelelő elméleti alapról vagy legalábbis megfelelő, átfogó elméleti jellegű kapaszkodók segítségével lehetséges.

A megkülönböztető jegyeknek az előzőkből következően döntően pragmatikus, tehát a szövegen kívüli jegyeknek kell lenniük. Eszerint az osztályozáshoz szükséges „archimedeszi pont” (Kern kifejezése, 1969, 7. l.), ahonnan nézve a releváns megkülönböztető jegyek megadhatók, valamilyen „pragmatikus” elméletben kereshető. Ilyen elmélet a morrisi szemiotika, Bühler nyelvi funkciókat taglaló modellje, a nyelvi kommunikáció jakobsoni modellje, a beszédettelt-elmélet „funkció”-fogalma, a S. J. Schmidttől is képviselt cselekvésemélet vagy az emberi gondolkodás alapkategóriáit rögzítő kognitív modell — továbbá ezen lehetőségek célszerű ötvöze.¹⁸

¹⁸ Morris szemiotikáját ötvözi Bühler funkcióival Kern (1969), Bühler és Jakobson modelljére támaszkodik Coseriu (1981), Bühler modelljét és a beszédettelt elmélet funkcióit ötvözi U. Große (1974), ugyancsak Bühler funkciói és Searle illokutív típusai (Searle 1982/1975, 31 kk. l.) jelennek meg Brinker cikkében (1983), Bühler funkciói szerepelnek Gülich és Raible modelljében, kiegészítésekkel (1975), kognitív fogalmakkal dolgozik Werlich átfogó tipológiai kísérlete (1975) és bizonyos vonatkozásban Zimmermann (1978) is. Könyve végén külön fejezeteket szentel a saját tipológiájában és mások műveiben fellelhető párhuzamos kiindulásoknak, illetve kritériumoknak Lux (1981).

E felsorolás célja az volt, hogy szemléltesse a lehetőségek széles skáláját — és legfőképpen következtetni engedjen a kutatás mikéntjére: egy forrongó, újabb és újabb teljességre törekvő, mégis bizonytalan, sokszor csak az intuícóra mint végső támpontra támaszkodó és eredményeit átmenetinek elismerő kutatási állapotra.

A pragmatikus elméleti megalapozású szövegtípus-jegyek ugyanis súlyos problémákkal járnak.

(I) Először is fennáll a veszély, hogy miközben a szövegtípusokat megkülönböztető kritériumokat keressük, nem szövegtípusokat, hanem cselekvés- és helyzettípusokat keresünk és írunk le. Ezzel a problémával pedig másfajta elméletben kell megbirkózni, a szövegnyelvészet itt az egyéb társadalomtudományok számára is nehezen járható útra téved.¹⁹

(II) Súlyos problémát jelent a szövegen kívüli tényezők és a szövegben magában adott kritériumok között összefüggést teremteni. Esetenként ez az összefüggés egyszerűen önkényesnek tűnik. (L. például Werlich tipológiáját [1975, 32. kk. l.] és annak kritikáját Zimmermann [1978, 24. k. l.] és Ermert [1979, 49. l.] tollából.)

(III) Az átfogó szövegtypológiáknak szembe kell nézniük még egy nehézséggel, ez pedig a megfelelő kritériumrendszer segítségével létrehozott elméleti szövegtípusok és a kompetenciánk szerint megvalósult, tényleges szövegfajták egymáshoz való viszonyának tisztázatlansága. Kern (1969) igen gondos és tetthesztős szövegtypológiát állít fel, de az adódó „típusok” és az ismert szövegfajták azonosítása már intuitív. Rendszerében kiválaszthatók bizonyos csomópontok. Például a „reflexió” és a „meggyőző szándék” mint kritérium együttes jelenléte bizonyos kompetenciánk szerint is létező szövegfajtákban realizálódik. Ezek Kern szerint az aforizma, a parabola és az ima. Hogy ez a három szövegfajta abba a kategóriába kerül, ahová, és hogy a három ugyanabba, az ezeknek a szövegfajtáknak előzetes, intuitív értelmezése alapján történhet meg. A felosztás jegyei így nem a szövegtípusokat modellálják, hanem a szövegtípusokról való ösztönös tudásunkat rögzítik. Ugyanez elmondható Brinker elemzésmintáiról is (1983, 146. k. l.).

(IV) A nehézségek gyökerei között még egyre utalni kell. Minden szövegtypológia nyitott rendszer. Nyitott, mert mindig adott a lehetséges jegyek és viszonyaik újabb kombinációja. Gondoljunk arra, hogy a szöveg önálló értelme a mindenkori funkciókat betöltő mindenkori viszonyok mindenkori kombinációjából adódik, ezek közül más és más szemszögből más és más kombinációtípusok válhatnak konvencionálissá: szövegtípussá. És nyitott azért is, mert a végtelen számú szövegre vonatkozó mindenkori kutatási céloknak megfelelően újabb és újabb elválasztó kritériumok válhatnak szükségessé. (Hasonlóan, illetve egyéb szempontból is elmélyítve l. Lux 1981, 272. l. és az ott megjelölt fejezeteket.) Egyes megragadható, kompetenciánk szerint létező típusok esetében pedig kérdéses, hogy a kutatás jelenlegi állása alapján célszerű-e, illetve ésszerű-e ezeket az „összes” egyéb típussal összemérni. Többek között ez utóbbi megfontolás is arra készthet, hogy a szövegtypológiai kutatások másik irányzatát tartsuk előbbre vivőnek.

¹⁹ A beszélt nyelvi kutatások például szükségszerűen elcsúsznak a szociológia irányába. A szövegnyelvészek számára nem teljesen egyértelmű, hogy lehet-e a beszélt nyelvi szöveget szövegtípusnak tekinteni az olyan írott nyelvi szövegtípusok mellett, mint az elbeszélő szöveg, a levél stb. L. ehhez Frier 1979, Heinemann 1981.

5.2. Egyes szövegtípusok leírása, részleméletek felállítása mint cél

Ez a törekvés egyenesenkövetkezik az elméleti pluralizmus jelzővel illetett szövegnyelvészeti felfogásból is. Az írott szövegről szóló eddigi legátfogóbb és elméletileg legigényesebb kutatások egy bizonyos szövegtípusra összpontosítottak, ti. az elbeszélő szövegekre. A narratíva szempontjából ésszerűtlen lenne összemérni a narratív szöveget, mondjuk, a jogi szöveggel vagy a viccel. Eszerint a szövegnyelvészet a szövegtípusokat bizonyos részben immanens nyelvi, részben pragmatikus, nyelven kívüli tényezők sajátos kombinációinak tekinti: olyan lehetséges kombinációknak, amelyek az „összes” lehetséges kombinációból a *megismerő gondolkodás* és a *társadalmi kommunikáció* igénye alapján választódtak ki és váltak ismétlődő sajátságaik révén megszokássá, illetve tudássá (kompetenciává). Ezeket a kombinációkat pedig egymással *csak* e kiválasztódás említett kettős alapja fűzi össze. Az „összes” lehetséges kombináció egy mindenkori szinkron metszetben egyfajta idealizálás. Ez az idealizálás mint tudományos absztrakció mindenesetre azt sugallhatja, hogy felmérhetők azok a tényezők, amelyek kombinációit vizsgálni akarjuk, és hogy eszerint megadhatók olyan egységes szempontok, amelyek segítségével a típusok jellemezhetők. Erre kielégítő választ adó kutatási eredmények megítélésem szerint eddig nincsenek. Ez persze még nem zárja ki egy ilyen elmélet lehetőségét. Nagyobb elvi nehézséget jelenthet azonban az „összes” lehetséges kombináció és a megvalósult kombinációk közti viszony felderítése, ahol csakis a történetileg kialakult kompetenciánkra támaszkodhatunk. Ez a megfontolás készíthet arra, hogy eleve e kompetenciánk felől induljunk el, és hogy szándékunk első-sorban egy a megszokás és tudás alapján felállított szövegtípus-hipotézisnek az indoklása legyen, olyan nyelvi és nyelven kívüli tényezői segítségével, amelyek előre is mutathatnak a további típusok elkülönítése felé.

IRODALOM

- AUSTIN J. L. 1979/1962: Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with words). Stuttgart.
- BALÁZS J. 1985: A szöveg. Budapest.
- BELLERT I. 1974/1970: Über eine Bedingung für die Kohärenz von Texten: *Kallmeyer et al.* (eds.), II. 213–245.
- BIERWISCH M. 1971/1965: Rezension zu Z. S. Harris: *Ihwe* (ed.), I., 141–154.
- BÓKAY A. 1979: A szövegelmélet modelljei és alkalmazási lehetőségük: *Szathmári—Várkonyi* (eds.), 47–56.
- BRINKER K. 1983: Textfunktionen. Ansätze zu ihrer Beschreibung: *Zeitschrift für Germanistische Linguistik*, 11. 127–148.
- COSERIU E. 1975/1955: Determinierung und Umfeld. Zwei Probleme einer Linguistik des Sprechens: uő., *Sprachtheorie und allgemeine Sprachwissenschaft*. München, 253–290.
- COSERIU E. 1981: Textlinguistik. Eine Einführung. Tübingen.
- DANEŠ F. 1978/1970: Zur linguistischen Analyse der Textstruktur: *Dressler* (ed.), 185–192.
- DASCAL M.—A. MARGALIT 1974: Text grammars — a critical view: *Probleme und Perspektiven der neueren textlinguistischen Forschung I.*, Hamburg, 81–120.
- DIJK T. A. van 1972: Some Aspects of Text Grammars. A Study in Theoretical Linguistics and Poetics. The Hague.
- DIJK T. A. van 1972a: Foundations for Typologies of Texts: *Semiotica*, 6. 297–320.
- DITTKRIST J. 1976: Probleme der Textlinguistik: *Linguistik und Didaktik*, 26. 113–121.
- DRESSLER W. (ed.) 1978: Textlinguistik. Darmstadt.

- DRESSLER W.—R. de BEAUGRANDE 1981: Einführung in die Textlinguistik. Tübingen.
- ERMERT K. 1979: Briefsorten. Untersuchungen zur Theorie und Empirie der Textklassifikation. Tübingen.
- FIGGE U. L. 1979: Zur Konstitution einer eigentlichen Textlinguistik: *Petőfi S. J.* (ed.), I., 13—23.
- FRIER W. 1979: Linguistische Aspekte des Textsortenproblems: *Frier—G. Labrousse* (eds.), Grundfragen der Textwissenschaft. Linguistische und literaturwissenschaftliche Aspekte. Amsterdam, 7—58.
- GROBE U. 1974: Texttypen. Linguistik gegenwärtiger Kommunikationsakte. Theorie und Deskription. Stuttgart.
- GÜLICH E.—W. RAIBLE 1975: Textsorten-Probleme: *Linguistische Probleme der Textanalyse*. Jahrbuch 1973 des Instituts für deutsche Sprache. Düsseldorf, 144—198.
- GÜLICH E.—W. RAIBLE 1977: Linguistische Textmodelle. München.
- GÜLICH E.—W. RAIBLE (eds.) 1975/1972: Textsorten. Differenzierungskriterien aus linguistischer Sicht. Frankfurt a. M.
- CS. GYIMFESI É. 1982: A műelemzés módszertanához: *Szabó Z.* (ed.), 148—198.
- HARRIS Z. S. 1978/1952: Discourse Analyses: *Dressler* (ed.), 24—78.
- HARTMANN P. 1972/1964: Text, Texte, Klassen von Texten: *Koch W. A.* (ed.), Strukturelle Textanalyse — Analyse du récit — Discourse Analysis. Hildesheim-New York, 1—22.
- HARTMANN P. 1971: Texte als linguistisches Objekt: *Stempel W.-D.* (ed.), Beiträge zur Textlinguistik. München, 9—29.
- HARWEG R. 1979/1968: Pronomina und Textkonstitution. München.
- HEIDOLPH K. 1970/1966: Kontextbeziehungen zwischen Sätzen in einer generativen Grammatik: *Steger H.* (ed.), Vorschläge für eine strukturelle Grammatik des Deutschen. Darmstadt, 78—87.
- HEINEMANN W. 1981: Sprecher-Intention und Textstruktur: *Linguistische Studien*, Berlin, Reihe A. 80. (Sprechhandlung, Satz und Text.) 62—75.
- HELBIG G. 1973: Geschichte der neueren Sprachwissenschaft. Leipzig.
- HJELMSLEV L. 1974/1943: Prolegomena zu einer Sprachtheorie. München.
- IHWE J. (ed.) 1971—1972: Literaturwissenschaft und Linguistik. I—III. Frankfurt a. M.
- ISENBERG H. 1971: Überlegungen zur Texttheorie: *Ihwe* (ed.), I. 155—172.
- KALLMEYER et al. (eds.) 1974: Kallmeyer W.—Klein W.—Meyer-Hermann R.—Netzer K.—Siebert H. J. (eds.), Lektürekolleg zur Textlinguistik. I—II. Frankfurt a. M.
- KALVERKÄMPER H. 1981: Der Bestand der Textlinguistik: *Deutsche Zeitschrift für Theorie, Praxis, Dokumentation*. 9. 224—270 és 329—379.
- KANYÓ Z. 1979: Anmerkungen zur Texttheorie: *Petőfi* (ed.), I. 207—216.
- KÁROLY S. 1979: A szöveg és a jelentés szerepe kommunikációs szemléletű nyelvészeti törekvéseinkben: *Szathmári I.—Várkonyi I.* (eds.), 23—32.
- KELEMEN J. 1976: Szöveg és jelentés: *ANY T.*, XI. 183—196.
- KERN P. 1969: Bemerkungen zum Problem der Textklassifikation. Forschungsberichte des Instituts für deutsche Sprache 3. Düsseldorf.
- KIEFER F. 1976: A szövegmélet grammatikai indokoltágáról: *ANY T.*, XI. 197—222.
- KIEFER F. 1979: Szövegmélet — szöveggrammatika — szövegnyelvészet: *Nyr.*, 103. 216—225.
- KUMMER W. 1975: Grundlagen der Texttheorie. Zur handlungstheoretischen Begründung einer materialistischen Sprachwissenschaft. Hamburg.
- KÜRSCHNER W. 1981: Pragmatik in der Grammatik. Ein- und Ansichten des Apollonios Dyskolos (Moduslehre): *Kohrt M.—J. Lernerz* (eds.), Sprache: Formen und Strukturen. Akten des Linguistischen Kolloquiums, Münster 1980. I. Tübingen, 8—12.
- LANG E. 1973: Über einige Schwierigkeiten beim Postulieren einer „Textgrammatik“: *Kiefer—Ruwet* (eds.), Generative Grammar in Europe. Dordrecht, 284—314.
- LUX F. 1981: Text, Situation, Textsorte. Probleme der Textsortenanalyse, dargestellt am Beispiel der britischen Registerlinguistik. Mit einem Ausblick auf eine adäquate Textsortentheorie. Tübingen.
- MARFURT B. 1977: Textsorte Witz. Tübingen.
- NAGY F. 1983: A szövegkohézióról: *Rácz E.—Szathmári I.* (eds.), Tanulmányok a mai magyar nyelv szövegtana köréből. Budapest, 231—238.
- NIKOLAUS K. 1981: Zur Kritik der Textlinguistik: *Kohrt M.—Lernerz J.* (eds.), Sprache: Formen und Strukturen. Akten des 15. Linguistischen Kolloquiums, Münster 1980., Bd. I. Tübingen, 281—291.

- NYE I. 1978/1912: Satzverbindung, besonders bei Livius: *Dressler* (ed.), 15—23.
 OOMEN U. 1972: Systemtheorie der Texte: *Folia Linguistica*. 12—34.
 OOMEN U. 1979: Texts and sentences: *Petőfi* (ed.) I. 272—280.
 PALEK B. 1978/1968: Textverweis (Cross-Reference). Ein Beitrag zur Hypersyntax: *Dressler* (ed.), 167—184.
 PETŐFI S. J. (ed.), 1979: Text versus sentence: basic questions of text linguistics. I—II. Hamburg.
 RAIBLE W. 1975/1972: Hozzászólás: *Gulich—Raible* (eds.)
 RAIBLE W. 1979: Zum Textbegriff und zur Textlinguistik: *Petőfi* (ed.), 63—73.
 RIESER H. 1977: Textgrammatik, Schulbuchanalyse, Lexikon. Arbeitspapiere 1973—1977. Hamburg.
 SANDIG B. 1975/1972: Zur Differenzierung gebrauchssprachlicher Textsorten im Deutschen: *Gulich—Raible* (eds.), 113—125.
 SAUSSURE F. de 1967/1915: Bevezetés az általános nyelvészetbe. Ford. B. Lőrinczy Éva. Budapest.
 SCHMIDT S. J. 1973: Texttheorie. München.
 SEARLE J. R. 1983/1969: Sprechakte. Frankfurt a. M.
 SEARLE J. R. 1982/1979: Ausdruck und Bedeutung. Frankfurt a. M.
 SZABÓ Z. (ed.) 1982: A szövegvizsgálat új útjai. Bukarest.
 SZATHMÁRI I.—VÁRKONYI I. (eds.) 1979: A szövegtan a kutatásban és az oktatásban. Kaposvár.
 SZÉLES K. 1972: Kísérlet egy műelemzés-modell felállítására: *Filológiai Közlöny* 1—2. 130—147.
 WEINRICH H. 1971: Tempus. Besprochene und erzählte Welt. Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz.
 WEINRICH H. 1974/1971: Textsyntax des französischen Artikels: *Kallmeyer et al.* (eds.), II. 266—293.
 WEINRICH H. 1976: Sprache in Texten. Stuttgart.
 WERLICH E. 1975: Typologie der Texte. Heidelberg.
 WUNDERLICH D. 1972: Zur Konventionalität von Sprechhandlungen: *Wunderlich* (ed.), Linguistische Pragmatik. Frankfurt a. M., 11—58.
 WUNDERLICH: Textlinguistik: *Arnold—Sinemus* (eds.), Grundzüge der Literatur- und Sprachwissenschaft. Bd. 2. Sprachwissenschaft. München, 386—397.
 ZIMMERMANN K. 1978: Erkundungen zur Texttypologie, mit einem Ausblick auf die Nutzung einer Texttypologie für eine Corpustheorie. Tübingen.

Vergilius és Beatrice szimbolikájának értelmezése

Dante *Isteni Színjátékában*

(Egy deduktív kritikai módszer eredményeiről és hiányosságairól)

ÖRDÖGH ÉVA

A modern kritikában, amely G. B. Vicóra visszanyúlva a romantika ízlés-forradalmában születik meg, sajátos helyet foglalnak el azok a filozófusok, akik kritikai ítéletalkotásukban döntően saját elméleti rendszerüknek, ill. egyes tételeiknek egyedi műalkotásra vonatkoztatott applikációját hajtják végre. Ennek összefüggésében egy olyan *deduktív kritikai módszer* fogalmazódik meg, amelyben az irodalomkritika egy adott filozófiai rendszer egészéből, annak szerves részeként határozódik meg.

A modern olasz kritikátörténet legismertebb kritikus-filozófusa *Benedetto Croce*, aki Vico és De Sanctis esztétikai-kritikai örökségét alkotó módon újrafogalmazva kidolgozza esztétikájának ismert tételét a tiszta, ill. lírai intuícioról. Ennek alapján a műalkotáson belül elválasztja a lírai intuíció által ihletett részeket (a költészetet) azoktól a részekről, melyek elvont értelmi-erkölcsi fejtegetéseket hordanak magukban (nem költészet).¹

Ismert Croce nagy hatású irodalomkritikai tevékenysége, azok a tanulmányai, melyekben megkapó esztétikai érzékkel közelít Carducci, Ariosto, Shakespeare, Corneille vagy éppen Goethe művészete felé. Amikor azonban Croce túlzott következetességgel alkalmazza a „költészet – nem-költészet” elválasztásának módszerét, miként Leopardiról írott cikkében,² ez végső soron oda vezet, hogy Croce értetlen marad a Leopardi-költészet és -próza nagy részével szemben.

Az előzőekben, ha rendkívül vázlatosan is, annak a kérdéskörnek egy elemét kívántuk érzékeltetni, melyet egy deduktív kritikai módszer az irodalmi mű értelmezésében felvethet. Ha azt a kérdést helyezzük vizsgálódásaink középpontjába, miként a továbbiakban tesszük, amely egy adott filozófiai rendszerből kinövő kritikai képletalkotás eredményeit és hiányosságait illeti, nem kevésbé tanulságos Croce barátból ellenfélle lett filozófus kortársának, Giovanni Gentilének irodalomkritikai munkássága.

Croce 1932-ben írja a következőket: Gentile „elzárkózik a költészet költőisége elől, nem ismeri a műalkotásokat és nem is kíváncsi rájuk, járatlan a művészeti kérdésekben, írásai nélkülöznek bármiféle eleganciát, ő maga haragban áll a műsákkal”.³ A fenti megfogalmazás éles hangvételét részben magyarázhatja az a nyílt polémia, amely a harmincas évekre Croce és Gentile filozó-

¹ Utalunk itt Takács József kiváló tanulmányára: „Benedetto Croce művészetelméleti nézetei” címmel. Budapest 1981.

² *Poesia e non poesia*, Bari 1923. 103–119. l.

³ *Intorno al cosiddetto idealismo attuale*. — In: B. C., *Conversazioni critiche*, serie quarta, 1932. 337–338. l.

fiai és politikai szembenállásává szélesedik.⁴ Továbbá Croce megállapítását látszik alátámasztani az a tény is, miszerint Gentile mindvégig távolmarad kora irodalmi vitáitól, kritikai érdeklődése pedig igen szűk. Jacopone da Todi, Dante, Petrarca, Leopardi és Manzoni azok a művészek, akikkel írásaiban foglalkozik.⁵

Részünkről azonban nem osztjuk Croce sommás ítéletét. Ahelyett, hogy egy egyedi ízlésrendszer vélt hiányosságait emelnénk ki, miként Croce teszi, magában a gentilei filozófiában keressük a választ arra, miért is oly szűk Gentile kritikai érdeklődése. Véleményünk szerint az alapkérdés a következő: Milyen helyet foglal el s egyáltalán milyen összefüggésben jelenik meg Gentile munkásságában az irodalomkritika?

Első kritikai tanulmányát Gentile éppen Dantéről írja,⁶ aki Leopardi mellett kritikáinak meghatározó témája. A századforduló évei Gentile gondolati rendszere formálódásának időszakát jelentik. Gentile tanulmányozza a kanti kriticismust és a hegeli idealizmust, vaskos kötetet jelentet meg Marx filozófiájáról (1899), történeti és esztétikai kérdésekkel foglalkozik. 1904-ben újabb tanulmányt jelentet meg Dantéről,⁷ később Petrarcáról⁸ és Leopardiról.⁹ Gentile eközben folytatja rendszere kidolgozását. 1909-ben jelenik meg írása a művészet, a vallás és a filozófia értelmezéséről,¹⁰ 1912-ben pedig kiadja filozófiájának első rendszerező művét *A gondolkodás aktusa mint tiszta aktus* címmel.¹¹

Gentile filozófiája, az aktualizmus,¹² a XX. századi filozófiatörténet egyedülálló fejezete a maga tudatosan vállalt szubjektív idealizmusával.

Gentile aktualizmusa a „tiszta aktus” filozófiája. A „tiszta aktus” gondolkodás, amely cselekvés, a gondolkodó Én saját tudata. Gentile e cselekvő gondolatból vezeti le a szellemet, de a természetet is. Felújítja a platóni és arisztotelészi kategóriákat, az elgondoló és az elgondolt gondolatot, és különbségüket rendszere központi problémájává teszi. Az aktualizmusban felvetődő kérdés nem egyszerűen az elgondolásnak az elgondolttal szembeni felsőbbbsége, hanem az elgondolás folyamatának — a filozofálásnak — az egybeesése az egyes emberrel — a filozófussal —, aki ebben a folyamatban valósítja meg önmagát. „Az egyetlen valóság” — fogalmazza meg filozófiájának alapját.

⁴ 1913 végén a firenzei *La Voce* folyóirat hasábjain lezajlott vitájukban Croce és Gentile nyilvánosan is tisztázza filozófiai rendszeralkotásuk lényeges különbségeit. Az együttműködés évei után útjaik tehát elválnak, ekkor még csak filozófiailag, majd 1925-ben — Gentile fasiszta kiáltványát, s erre válaszként Croce antifasiszta nyilatkozatát követően — politikailag is.

⁵ Gentile összegyűjtött kritikai művei az alábbi kötetekben hozzáférhetők: Manzoni e Leopardi. Firenze 1960; Studi su Dante. Firenze 1965; Il pensiero italiano del Rinascimento. Firenze 1968; Studi sul Rinascimento. Firenze 1968.

⁶ Gentile recenziója Giuseppe Lisio: *L'arte del periodo nelle opere volgari di Dante Alighieri e del sec. XIII* című kötetéről. — In: *Rassegna bibliografica della letteratura italiana* 1903. 23—26. l.

⁷ Dante nella storia del pensiero italiano. — In: Studi su Dante, id. mű 1—53. l.

⁸ Le traduzioni medievali di Platone e Francesco Petrarca, 1910. — In: Studi sul Rinascimento, id. mű 23—40. l.

⁹ Studi leopardiani, 1911. — In: Manzoni e Leopardi, id. mű 28—69. l.

¹⁰ Le forme assolute dello spirito. — In: Il modernismo e i rapporti tra religione e filosofia. Firenze 1962. 259—275. l.

¹¹ In: *La riforma della dialettica hegeliana*. Messina 1923. 195—208. l.

¹² Gentile filozófiájáról magyarul lásd.: Herbert Marcuse: *Ész és forradalom* című munkáját. Budapest 1982. Gentiléről 462—470. l.

Gentile — „csak az a valóság, amely önmagát gondolja, csak így valósul meg a gondolkodás aktusában a valóság”.¹³ Az Én gondolkodásának folyamatában — a maga számára — megteremti a valóságot. Az Én gondolkodása a maga cselekvő fejlődésében ezért — a szubjektív idealizmus jellegzetes megoldásával Gentilénél is — egyidejűleg önmegismerés és önalkotás. A gentilei filozófiában a szellem valósága tudattevékenységekben ragadható meg. Ezek között nem tesz különbséget, csupán a képzetek folytonosságát ismeri el, amelyben mindegyik az előző tudattalan képzet tudatosulása. A szellemi tudattevékenységekben Gentile három abszolút formát állít fel: az alanyi, a tárgyi mozzanatot és e kettő együtthatásából létrejövő tudatosság folyamatát. Az alany tudása az éntudatban (a művészetben), a tárgy tudása a tárgytudatban (a vallásban) fogalmazódik meg, kettőjük szintézise a filozófia, az ösztudat. Mivel a szintézis a priori szintézis, a gentilei aktualizmusban sem a művészet, sem a vallás önmagában véve nem ténylegesen létező, valóságát csak az ösztudatban nyerheti el.

A fentiek alapján három lényeges megállapítást tehetünk.

1. Az irodalomkritika Gentile gondolati rendszeralkotásának elválaszthatatlan részeként, vagyis filozófiai problémaként merül fel.

2. Gentile a filozófia és a költészet egymásra vonatkoztatott szintézisének tételével a crocei „költészet—nem-költészet” elválasztással ellentétes esztétikai kiindulópontot fogalmaz meg.

3. Előző megállapításunkból következik a harmadik, ti. hogy Gentile esetében egy olyan sajátos deduktív kritikai módszerről beszélhetünk, amely a crocei megközelítéstől lényegesen eltér, s azt néhány esetben érdemben ellentőzhatja.

Ezt a sajátos módszert Gentile Dante-értelmezése kapcsán kívánjuk bemutatni. Az olasz filozófus munkásságának értőit talán meglepi, miért választjuk éppen a Dante-kritikákat. Hiszen Gentile Leopardi-képe kritikátörténeti hatását tekintve sokkal jelentősebb, a Dante-tanulmányok kapcsán viszont nem beszélhetünk ilyen széles körű kritikai fogadtatásról. Kétségtelen, hogy Gentile Dantéről írt tanulmányainak fő problematikája — a dantei allegória kérdésének újrafelvetése — korántsem hatott azzal a provokatív újszerűséggel, miként az *Operette morali* költőiségének vagy a pesszimizmus és a költői idill összekapcsolásának képlete a Leopardi-tanulmányokban. Azonban éppen a továbbiakkal kívánjuk bizonyítani, hogy Dantéről szóló műveiben éppoly jellegzetesen tetten érhető Gentile, a kritikus, sőt megalapozottnak látjuk azt is, hogy Gentile Dantéről megfogalmazott gondolatai bizonyos mértékben termékenyítőleg hatottak századunk dantisztikájára is.

Miként az előzőekben említettük, Gentile Dante-kritikáinak fő kérdésköre a dantei allegória költőiségének újraértelmezése. Mielőtt azonban ezt a problémát Gentilénél megvizsgálánk, tekintsünk vissza röviden a múlt századi dantisztika irányzataira.

Allegória-értelmezések a múlt század Dante-kritikáiban

Az allegória mint kritikai probléma a XIX. században válik a dantisztika egyik központi kérdésévé. A romantika korában a dantisztika szakít a klaszicista kritika elutasításával (Voltaire), s Dante személyisége, valamint művé-

¹³ Teoria generale dello spirito come atto puro, Bari 1924. 13. l.

szete és a középkori gondolkodás összefüggései érdeklik. A romantika kultúrájában Alighieri művei új virágkorukat élik (A. W. Schlegel, Schelling, Chateaubriand, Stendhal).

A XIX. században a Dante-értelmezéseknek két fő irányzata alakul ki: az ún. realista és az allegorista iskola. A múlt század első felére Hegel, Foscolo és Leopardi elemzéseivel körvonalazódik a realista irányzat, amely a század végén működő történeti-filológiai iskolákon keresztül (D'Ancona, Carducci, Del Lungo) napjainkig előremutatóan jelen van a dantisztikában (Parodi, Barbi, Nardi). A realista iskola jellemzői a történetiség, a pszichologizmus és az anti-allegorizmus. Ez a kritikai irányzat a műelemzés célját a történeti-kulturális háttér és a költői világ közti belső összefüggés feltárásában határozza meg, az allegorikus részeket mintegy kiiktatja a mű esztétikai köréből. Már a realista irányzat első korszakának elemzéseiben kialakul az *Isteni Színjáték*-nak az az értelmezése, amely a mű költőiségét elsősorban a lírai részekben fedezi fel és ettől elválasztja a gondolati struktúrát. A költői és a fogalmi mozzanat elválasztása (a múlt század elején Foscolónál és Leopardinál, korábban pedig Vicónál és Campanellánál is) lényegében oda vezet, hogy az *Inferno* költőisége — a szenvedélyek ereje, az alakok szuggesztivitása — kap döntő kritikai hangsúlyt a *Purgatorio* s főként a *Paradiso* szerintük elvont filozofikusságával szemben.

Csaknem a romantikus realista irányzattal egy időben születik meg a múlt századi dantisztika másik nagy irányzata, az allegorista iskola. Az allegorista kritika (Rossetti, Perez, Aroux, századunkban Pascoli, Valli, Mandonnet és bizonyos értelemben T. S. Eliot) az allegóriát teljes értékű költői eszköznek tartja, sőt ebben keresi a művészi érték mércéjét. A kritikus feladata mindaddig nem ér véget, míg a betű szerinti értelmén túl a mű rejtett üzenetét meg nem fejt. S hogy ezt a módszert mennyire jogosan használják — vélik az allegoristák —, erre maga Dante adja az alapot, aki többször hangsúlyozza műveinek allegorikus értelmezhetőségét,¹⁴ míg ellenkezőesetre, vagyis az allegorikus értelmezés megtiltására egyetlen dantei sort sem tudunk idézni.¹⁵

Az Ottocento realista és allegorista irányzatai között folyó viták fókuszában nem annyira a *Commedia*, mint inkább a *Vita Nuova* és különösen Beatrice, a „nemes hölgy” értelmezése áll. Történeti személyről van-e szó, vagy pedig Dante költői fantáziájának terméke lenne Beatrice, pusztán kitalálás?

Ez a kritikai kérdés történetileg a XV. századig nyúlik vissza, amikor G. M. Filelfo — nyíltan vitázva Boccaccio véleményével — elveti, hogy Beatrice élő személy lett volna, s ezzel utat nyit Beatrice allegorizáló értelmezésének a későbbi korokban. Ezt a hagyományt újítja fel a múlt században Rossetti és Perez, akiknél Beatrice a Teológia és a Filozófia szimbóluma. A realista iskola válaszát Del Lungo pozitivistá történész adja meg, aki dokumentumokkal támasztja alá Beatrice életének fontosabb történéseit: születési dátumát

¹⁴ Can Grande della Scalához írt levelében Dante határozza meg az *Isteni Színjáték* betű szerinti és allegorikus értelmét: Ep. C. G. 114—119 és 192—203; az allegória használatára pedig nemegyszer Alighieri hívja fel olvasója figyelmét, miként a *Convivio* első dalának kezdő soraiban: Cn II, 1—3, továbbá a *Commediában* is: Inf IX. 61—63; Purg VIII. 19—21.

¹⁵ Dante műveiből idézve a Dante Alighieri összes művei, Budapest, 1965. című kötetet használjuk. Dante műveinél az alábbi rövidítések szerepelnek: VN — Vita Nuova, Új élet; Cn — Convivio, Vendégség; Mn — Monarchia, Az egyeduralkodó; Ep. — Epistole, Levelek; Inf — Inferno, Pokol; Purg — Purgatorio, Purgatórium; Par — Paradiso, Paradisom.

(1266: Purg XXX, 124), házasságkötését (1287) és halálát (1290. jún. 8.: VN XXIX, 1474—1476; Purg XXXII, 2). A Beatrice-vita századunk dantisztikájában a két irányzat kompromisszumával csillapodott le. Általánosan elfogadottá vált a *Vita Nuova* realista értelmezése, csupán a mű utolsó részében (VN XLI 2036—2039) felbukkanó „nemes hölgy” alakja enged allegorista értelmezéseket is (Giuffré, Intagliata, Guidubaldi).

Az Ottocento többirányú Dante-értelmezései Francesco De Sanctis kritikáiban összegződnek. De Sanctis figyelemre méltó kísérletet tesz az allegorikus elem bevonására a költőiség területére, tegyük hozzá, nem teljes sikerrel. Mivel De Sanctis azonosítja a költőiséget a szenvedélyek ábrázolásával, melyet leginkább a *Pokol* alakjainak megformálásában fedez fel, az allegorikus elemnek annyiban tud helyet biztosítani ebben a kritikai képletben, amennyiben „a földről szemlélt túlvilág magára ölt földi szenvedélyeket és célokat”,¹⁶ ezzel együtt pedig De Sanctisnál csorbát szenved a poéma vallási-fogalmi szintjének elemzése és a *Paradicsom* továbbra is a teológia és a tudomány canticája marad, ahol a gondolati elvontság a földi érzelmek eltűnéséhez, a művészi érzékletes forma felbomlásához vezet.

Benedetto Croce Dantéről írott tanulmányában¹⁷ saját esztétikája alapján bontja ki a maga Dante-képét. Az *Isteni Színjáték*ban Croce szembeállítja a struktúrát, a túlvilág ábrázolását, melyet „teológiai regénynek” nevez, valamint a poéma lírai részeit, melyekben a költőt képzelete földi szenvedélyek felé ragadja. Croce érvelésével a dantei poémában a „teológiai regény” és a poézis, ha történetileg nem is, de esztétikailag mindenképpen elkülönítendő, hiszen egymástól független szinteken, a „költészet—nem-költészet” kategóriáiban határozódnak meg. Ily módon az a kapocs, melyet De Sanctis az *Isteni Színjáték*ban az allegória, bár csupán részleges költői értékelése útján tett, Croce esztéticizmusában újra felbomlik.

Az Ottocento sokoldalú allegória-értelmezéseit követően a századelő Dante-kutatásaiban két lényegi szempont fogalmazódik meg.

1. Újra fel kell vetni a dantei allegória költőiségének kérdését.

2. Új magyarázatot kell adni rá (az allegorista iskola teologikus-misztikus értelmezése, ill. a realista iskola De Sanctis-i részleges értelmezése után).

Dantéről írt tanulmányaiban ezek a kérdések foglalkoztatják Giovanni Gentilét is.

A dantei allegória Gentile értelmezésében

Gentile Dante-kritikáinak középpontjában az *Isteni Színjáték* elemzése áll, az a mű, amely a legteljesebben mutatja fel a költő gondolkodását, vagyis azt a „szellemi magot”, melynek vizsgálatát Gentile a kritikus egyedüli tényleges feladatának határozza meg.¹⁸ Ez a szellemi mag, amely a költő személyiségének lényegét alkotja, Gentile aktualizmusában totalítás, amelyben a költészet és a filozófia, az esztétikai és a fogalmi mozzanat nemcsak hogy nem különülnek el, miként Croce szellemfilozófiájában, hanem fejlődő egységet, szintézist hoznak létre. Hangsúlyoznunk kell a gentilei alapállás újszerűségét, hiszen ezzel elméleti megalapozást nyer a fogalmi szint költőiségének lehetősége.

¹⁶ Storia della letteratura italiana. I. köt. Milano 1924. 202. l.

¹⁷ Poesia di Dante, Bari 1921.

¹⁸ Gentile előszava Manzoni o Leopardi című kötetéhez, Firenze 1928.

A fogalmi szint költőiségének elméleti tétele konkrét kritikai kérdést vet fel. Mivel a fogalmi tartalom Danténál többször allegorikus formában fejeződik ki, Gentilénél lehetőségessé válik az allegória esztétikai szerepének alkotó módon történő újrafogalmazása.

Gentile számára az allegória „nem a költészet megszakítása”,¹⁹ miként Crocénál, hanem jogosult költői eszköz, amennyiben nem valamely elvont jelentés ábrázolására utólagosan odatoldott elem — világos Gentile polémiája Hegel allegória-elméletével —, hanem egyetlen egységet képez a művész valós intuíciójával. Figyelemre méltó új módszertani megközelítést javasol Gentile, amikor kimondja: „az allegória kérdését a művészi kép egységében kell megoldani”.²⁰

Miként már utaltunk rá, Gentile kritikai érdeklődésének középpontjában Dante gondolkodása áll. E gondolati fejlődés fő problematikáját két alakban — Vergilius és Beatrice alakjában — látja művészileg megfogalmazódni. Vergilius és Beatrice összetett figuráját Gentile valós történeti, kulturális és allegorikus jelentésük egységében értelmezi, s ezáltal kívánja a dantei gondolkodás költőiségét kritikailag bemutatni.²¹ A továbbiakban térjünk át Gentile *Commedia*-értelmezésének elemzésére.

Vergilius és Beatrice szimbolikája az Isteni Színjátékban

Gentile elsőként meghatározza Danténak az *Isteni Színjátékban* kifejeződő gondolkodását. Ez kiindulópontjában megegyezik Szt. Tamáséval: ez az abszolút transzcendenciája, az abszolút elérésének lehetetlensége az értelem önálló fejlődésével. Az igazság kívül van az emberen és a világon, amelyben él. Így az *Isteni Színjáték* alapmotívuma, az igazságnak — s abban az élet normájának — keresése téren és időn kívül kerül, túlvilági látomásba. Ez a skolasztikus szkepticizmus a mű több helyén megfogalmazódik, de talán legérzékletesebben a *Paradicsom* XXIV. énekében:

„A magas *miértek*
bár tékozzolják fényeiket itt fenn,
még a földi szemekbe el nem értek:
s azért egyetlen lényegünk a hit lenn,
amelybe égi remények fogóznak:
és így van lényeg s *valóság* a hitben.
S ez a hit alap az okoskodóknak,
hogy ami láthatatlan, bizonyítsák:
s *bizonyosság* a hitből így fonódhat.”

(Par XXIV. 70—80)

¹⁹ Pensiero e poesia nella Divina Commedia, — In: Studi su Dante, id. 86. l.

²⁰ Uo.

²¹ Dante-kritikáiban Gentile szinonim fogalmakként használja az allegória és a szimbólum kategóriáját. Ezúttal nem szólhatunk hozzá érdemben e rendkívül összetett irodalomelméleti kérdéshez. Egyszerű ténnyt említünk meg csupán, ti. hogy az allegória és a szimbólum fogalmi szétválasztása az elmúlt két évszázad gondolkodásának eredménye, az allegória és a szimbólum szembeállításra döntően a német romantikára nyúlik vissza, a középkorban azonban ismeretlen volt. Az allegória annyira tág kategória ebben a korban, hogy jórészt magában foglalja az elvont kifejezési módok más formáit, így a szimbólumot is — lásd Szt. Tamás „Summa Theologiae”. I. 10. 3. —. Mivel az allegória és a szimbólum általában egymást átfedő fogalmak a középkorban, számunkra nem tűnik teljesen indokolatlannak, ha a kritikus Dante művei kapcsán eltekint mai értelmű megkülönböztetésüktől.

Danténál a hit az a forrás, melyből az emberi értelem szomját olthatja. Dante a hit érveivel indulva, miként később Spinoza, a földi szenvedélyekből, a sötétlő erdőből eljut az *amor Dei intellectualis*ig, saját akaratának az abszolútvaló azonosulásáig. Miként Spinoza az *amor Dei intellectualis*ig *Ethica*jában ér el, Dante számára is a szellem folyamata lényegileg etikai folyamat, mint az értelem jobbra válása, mely a földi bűnöktől Istenig, az abszolút igazság látomásának boldogságáig ível. Danténál azonban a spinozai kérdésfelvetés még nem lehetséges. Dante gondolkodásában az ember csupán saját erejére támaszkodva nem lehet az a „sapiens”, akinek a képét *Ethica*ja végén Spinoza megrajzolja. Gentilének ez a spinozai „sapiens”-fogalom látszik azonban feltűnni a *Commedia* Vergiliusának alakjában.

A középkor kultúrájában és Dante művészetében is *Vergilius* a latin kultúra nagyságának megtestesítője. Tekintélye tükröződik azokban a kifejezésekben, melyekkel Dante a latin költőt műveiben megnevezi. Míg a *Convivio*ban Vergilius „a mi legnagyobb költőnk” (Cn. IV, XXVI, 2721), addig a *Commedia*ban már Danténak „mestere, mintaképe” (Inf I. 85), kitől örökbe kapta a zengzetes szót, mely ma büszkesége. Más helyütt Vergilius „böles tanító” (Inf V, 123), „vezér” (Inf XVI, 13, 48), „híres böles” (Inf I. 89; X, 128; XII, 16; Purg XXVII, 70), „minden költők dicsősége, dísze” (Inf I, 82), „tudásom kútfeje” (Inf VIII, 7).

Vergilius alakja fontos elemmel bővül a *Pokol* negyedik énekében. A limbusban vagyunk, mely az ókor nagyjainak kényszerű örök lakhelye, mert életükben nem ismerték meg az igaz Istent, nem keresztények.

„Mert a kereszténység előtt születtek,
és Istent nem törvény szerint imádták:
és én is tagja vagyok e seregnek!
Csak ily hiány, nem más bűn vagy zsványság
okozta vesztünk, ily hiány okozta,
hogyan életünk reménytelen kívánság”

(Inf IV. 37—42)

Bú és öröm nélküli nyugalom árad az ókori nagyok arcáról, „kiknek gyér szavuk zengve szólott, / s lassú szemük elcsüggött mély borúkon” (Inf IV, 113—114).

Vergilius figurájának további sajátossága a latin költő bizonyos „keresztényesítése” a középkorban. A IV. Ekloga ismert sorairól van szó (7—18), melyet elsőként Konstantinus olvas messianisztikus értelmezésben, később pedig Augustinus is. Ezt a hagyományt követi Dante, miként ezt a *Purgatorium* XXII. énekében megfigyelhetjük. Ebben a jelenetben (Purg XXII, 70—81) Statius elmondja, hogy Vergilius által lett nemcsak költő, hanem keresztény is, mégpedig Vergilius szavainak hatására.

„Új század száll” — daloltad — „új remény ég;
Új nemzedék jön, égből ereszkedvén;
igazság és aranykor visszatér még!”

(Purg XXII, 70—72)

Ebben a tercínában ráismerhetünk a IV. Ekloga 5—7. sorának szabad fordítására. Statius meg is magyarázza, miként érti azt, Vergilius a kereszténységet hirdette.

„Úgy tettél, mint kik sötét éjbe mennek
s fáklyát visznek, de nem látják a fényét,
csak az utánuk jövő örül ennek.”

(Purg XXII. 67—69)

Ily módon Vergilius akként jövendölte meg Krisztus eljövételét, hogy ő maga ennek tudatában lett volna. Tegyük hozzá, hogy a IV. Ekloga messianisztikus értelmezése az *Isteni Színjáték*ban annál is jelentősebb, mivel Dante ugyanezeket a sorokat más helyütt (Mn I. XI. 333—336; Ep. VII. 25—26) a kereszténységre való utalás nélkül említi. Lényeges mozzanat tehát, hogy a latin költő keresztényesítése sajátosan az *Isteni Színjáték* Vergiliusának alakjában bukkan fel.

Gentile miután elemezte Vergilius alakjának összetett képét, lényeges kritikai megállapítást tesz, ti. hogy Vergilius alakjának elemei — a pogány bölcsélet és költészet nagysága, a latin szellem folytonosságának biztosítása, a kereszténység próféciája — együttesen hoznak létre költői szintézist Dante művészi képzeletében, s együttesen alkotnak meg egy sajátos szimbolikát, melynek alapján Vergilius jeleníti meg Alighieri számára az *emberi értelem szimbólumát*.

Míg Vergilius az emberi értelem kifejezője az *Isteni Színjáték*ban, addig *Beatrice* egy másik tudásforma megjelenítője a műben. A kétféle tudás közti különbséget Dante a következő sorokban fogalmazza meg.

„Hallj hát, amennyit érteled belát tán:
a többit kérdjed” — szólt — „Beatricétől,
mert a Hit dolga, túl az Ész világán.”

(Purg XVIII. 46—48)

Beatrice tehát a hit, a teológia megjelenítője, szimbóluma a poémában; idézzük néhány jelzőjét: „Isten büszkesége” (Inf II. 103); „kinek mindent lát drága szeme” (Inf X. 131); „ki az Igazság/s elméd közt lámpa lesz” (Purg. VI. 44—45); „a Hölgy, ki Istenhez vezérel” (Par XVIII. 4); „az, aki tette, hogy Édenben lépjek” (Par XXVIII. 3); „aki vállá(m)ra, szállni, szárnyat öltött” (Par XV. 54).

Gentile értelmezésének kiindulópontja az *Inferno* II. éneke, ahol Dante a következő szavakkal fordul Vergiliushoz:

„Ó, költő, vezető barátom!
vizsgáld erőmet, vajjon tehetős-e,
mielőtt útra mernéd bízni bátran.”

(Inf II. 10—12)

Saját erejéből Dante nem menekülhet a sötétlő erdőből, a rátámadó vadállatok elől. Megmentése felülről indul, Beatricétől, aki „Isten büszkesége” (Inf II. 103), a teológia. Beatricét a költő megsegítésére Lúcia küldi, „ki gyűlöl minden kegyetlent” (Inf II. 100), akit a maga részéről a „Szent Hölgy”, Szűz Mária sürget cselekvésre, „ki a szenvedésen [...] oly szálnalmat érez, / hogy rést ütött a zordon Végezésen” (Inf II. 94—96).

Gentile helyesen mutat rá,²² hogy az *Inferno* fenti jelenetében a dantei gondolkodás egyik lényegi eleme ölt költői formát, ti. hogy az ember saját erőnyeivel sosem juthat el az üdvözüléshez, ez számára a hit útján az isteni kegyelem által adatik. Ez pedig világosan a *tomista transzcendencia* elve, amely helyet kap Dante gondolkodásában.²³ De maga Beatrice nem siethet közvetlenül a költő megmentésére, Vergiliust küldi, az emberi értelmet.

„De menj! talán majd ad az ékes szóra,
menj! amivel csak mentséget remélhet,
segítsd s szívemnek légy vígasztalója.”

(Inf II. 67—69)

Lényeges mozzanat, hogy a teológia önmagában nem ér el az emberhez, nem mentheti meg, hacsak az emberi értelem útján nem. Ez pedig rávilágít a transzcendens szükségszerű ellentmondására. „Az égből jövő hitet nem tudnánk befogadni, ha a filozófusok bizonyításai nem tennék a hitet racionálisan befogadhatóvá az emberi értelem számára” — írja Gentile —. „Ez már nem transzcendencia, hanem igazi racionalizmus, az a tomista racionalizmus, melynek bizonyos értelemben sikerül alárendelnie a teológiát az értelemnek.”²⁴

Véleményünk szerint Gentile ezúttal túlságosan modernizálja Dantét, kritikai módszere azonban figyelemre méltó. A dantei racionalizmust a modern racionalizmus ismeretében és annak tapasztalataival együtt vizsgálja, s ezáltal közelebb jut a skolasztika történetiségének feltárásához. Gentile kritikai módszerének alapja a „kozmosz művészetről” — nem kevés crocei áthallással — felállított tétele. Eszerint a kritikusnak meg kell szabadulnia a művészet tisztán empirista szemlélésétől és kritikáiban értékesítenie kell azt az egyetemes tapasztalatot, amely a művész — és a kritikus — tudata mögött áll.

Vergilius a bölcselő szellemével és a költő művészetével vezeti végig Dantét a Pokol bugyrain és a Purgatórium tisztítóüzén. A Földi Paradicsom bejáratánál küldetése lejár, az emberről és a természetről megszerzett tudását átadta Danténak. Kapcsolatuk egyre bensőségebbé válik. Vergilius először az *Inferno* III. énekében nevezi Dantét „fiam”-nak (Inf. 121), majd több helyen is (Purg IV. 46; XIII. 34; XVII. 92; XXIII. 4), s míg Dante az *Inferno*-ban mindössze egy helyütt nevezi Vergiliust „jó atyám”-nak (Inf VIII. 109), addig a *Purgatori*óban több helyütt él ezzel a kifejezéssel (Purg IV. 44 X. 25; XV. 124; XVII. 83; XXIII. 5). Most már Dante is magában őrzi mindazt, ami Vergilius volt. A földi szenvedélyektől megszabadulva eléri az emberi tökéletesség végső fokát. Az értelem feladata véget ért, s Beatrice megjelenésével Vergilius a következő szavakkal vesz búcsút Dantétól:

„De Vergilius elhagyott, jaj, árván,
Vergilius, lelkemnek édes atyja!
kinek köszönöm, üdvösség ha vár rám.”

(Purg XXX. 49—51)

²² Dante nella storia del pensiero italiano. — In: Studi su Dante, id. mű 30. l.

²³ Fülep Lajos Dantéről írott tanulmányában többször hangsúlyozza a vallásos elem lényegi szerepét az *Isteni Színjáték*ban. — In: Művészet és világnézet. Budapest 1976. 187—191. l.

²⁴ Uo. 23. és 30. l.

Gentile meggyőzően értelmezi a fenti jelenetet.²⁵ Nem egyszerűen két útítárs, mester és tanítványa búcsújáról van szó, hanem az emberi értelem önmagába vetett hitének megingásáról, a minőségileg új szintre emelkedő tudás belső szorongásáról.

Dante új kísérője oldalán folytatja túlvilági útját, követi Beatricét a Paradicsomba. De Beatrice sem teljességgel boldoggá avató, a teológiának nincs ereje ahhoz, hogy az embert Istenhez emelje. S Beatrice — miként egykor szüksége volt Vergiliusra — most Szt. Bernátot hívja segítségül.

„Beatrice hová lett?” — így riadtam.

S felelt: „Ő kért, hogy a szomjat, mit érzel,
oltani, helyem’ érted odahagyjam.”

(Par XXXI. 64—66)

Szt. Bernát túl az emberi értelen (Vergilius), túl a teológián (Beatrice) a tudás folyamatában a harmadik fok, a tiszta elmélkedés. A tudás legmagasabb fokára a misztikus elmélkedést helyezve — Gentile értelmezésében — Dante közvetetten a Szt. Ferenc-i miszticizmusához kapcsolódik. Túlvilági látomása végén Dante a szeretet erejével elér Isten vakító fényének látásához.

„Csüggedtem volna, lankadt képzelettel,
de folyton-gyors kerékként forgatott
vágyat és célt bennem a Szeretet, mely
mozgat napot és minden csillagot.”

(Par XXXIII. 141—145)

Az Isteni Színjáték Gentile értelmezésében

Gentile felfogásában az *Isteni Színjáték* nem más, mint Dante költői formába öntött gondolkodása, bizonyos értelemben eszkatológiája az emberiség sorsáról. Arról a hosszú megismerési folyamatról, melynek során az emberiség a bűnök „sötétlő erdejéből” eljut a szabadságnak mint Isten igazságának az elnyeréséig.²⁶ Gentile értelmezésében e megismerési folyamat különböző fokaikat jelentik meg Dante vezetői. Vergilius (az emberi értelem), Beatrice (a teológia) és Szt. Bernát (a tiszta elmélkedés) szimbolikájának elemzésével Gentile lehetségesnek tartja, hogy kritikailag megragadja Dante gondolkodásának lényegét, ill. megrajzolja azt a történelmi folyamatot, melynek során a középkorban az emberi értelem magáévá tette és problematikájában átélté a skolasztika tanításait. Gentile *Commedia*-értelmezésének kulcskérdése Vergilius és Beatrice szimbolikájának elemzése. Gentile sajátos kritikai nézőpontja abban áll, hogy a két vezető jelentését kölcsönös összefüggésükben értelmezi mint az *értelem* és a *hit* közötti kapcsolat kifejeződését Dante gondolkodásában. E két megismerési forma távrolról sem független egymástól. Beatricének szüksége van Vergiliusra, a hit nem érhet el közvetlenül az emberhez, az értelmet hívja segítségül (ez a *tomista racionalizmus* eleme Danténál). De Vergilius kezdettől

²⁵ La filosofia di Dante. — In: Studi su Dante, id. mű 196—198. l.

²⁶ Lásd Dante megfogalmazásait: „szabadságunk, illetve teljes szabadságunk princípiuma a legnagyobb adomány, amellyel Isten az emberi természetet felruházza” (Mn I. XII. 475—477.); „Isten kegyéből legnagyobb ajándék [...] az akarat-szabadság” (Par. V. 19. 22.)

fogva Beatricére vár.²⁷ Az értelem tudatában van saját korlátainak, a hit segítségéhez fordul (ez a *skolasztikus szkepticizmus* eleme Danténál). Összegzésében Gentile a következőképpen értelmezi Dante helyét a gondolkodás történetében: „Dante a tomista racionalizmusból indulva Szt. Ferenc miszticizmusánál végzi [...]. Ez az egész skolasztika logikus végkicsengése. Miután leválasztották a természetet Istentől, a relatívát az abszolúttól, embert az igazságtól, nem volt többé lehetséges, hogy áthidalják ezt a szakadékot. Az *Isteni Színjáték*ban Dante nem tesz mást, mint összegyűjti és művészetével megőrzi a középkor szorongó igazság-képét, amely a valóságon kívül jelentkezik, örökkévalóság-képét, amely időn túlra kerül, igazságosság-képét, amely az életen kívül teljesedik be, Isten-képét, amely a természetén és az emberen kívül áll, hit-képét, amely nem a tudomány terméke. Dante lezárja a középkort, utána a gondolkodás új fejezete kezdődik, amely a transzcendencia tagadása: Elkezdődik a modern filozófia.”²⁸

Cikkünkben egy sajátos deduktív kritikai módszer pozitív és negatív oldalait kívántuk megvilágítani egy adott műelemzés — esetünkben a dantei *Commedia* értelmezése — kapcsán. Rövid összefoglalásként az alábbi megállapításokat tehetjük.

Gentile ismeretelméleti megközelítésben tárgyalja az *Isteni Színjáték*ot. Dante gondolkodásának művészi megvalósulását kívánja megragadni Vergilius, Beatrice és Szt. Bernát alakjában, akik a tudás három szintjét szimbolizálják. A XX. századi gondolkodó „kozmosz” látószögéből elemzi Dante filozófiáját és határozza meg helyét a gondolkodás történetében. Dantéban a skolasztikus gondolkodás kiteljesítőjét látja, aki szellemében — s e szellem megvalósult alkotásaiban, műveiben — összegzi a skolasztikus filozófiát, de egyben le is zárja, felmutatva annak belső ellentmondásait. Gentile történeti szempontú Dante-értelmezése a századelőn új színnel bővíti a kortárs dantisztika döntően pozitivistá elemzéseit. Kritikái nyomán újra előtérbe kerül a szakirodalomban a Dante-művek szellemiségének vizsgálata (Barbi, Auerbach), allegóriáinak értelmezése (Pagliaro, Vallone, S. Singleton, Pépin). Gentilének az az alapvetően filozófiai érdeklődése, mellyel Dante művészete felé fordul, ugyanakkor súlyos egyoldalúságot is eredményez kritikáiban. Gentile megelégszik Dante gondolkodásának minél teljesebb filozófiai-történeti vizsgálatával, de maguk a művek csupán e gondolati fejlődés többé-kevésbé jelentős állomásaiként kerülnek elő. Ezen a ponton válik nyilvánvalóvá Gentile kritikai módszerének legfőbb hiányossága. Bármily nagyívú is az a szellemi tabló, melyet Gentile Alighieri gondolkodásáról nyújt, konkrét szövegelemzés híján adós marad a dantei elmélkedés költőiségének kritikai bizonyításával. Ily módon Gentile kritikai törekvései nagyrészt céljukat veszítik, figyelemre méltó meglátásait pedig elhomályosítják elvont fejtegetései.

²⁷ Az *Inferno* első énekének utolsó jelenetében vagyunk. Itt Vergilius maga ismeri fel és jelöli meg tudásának határait Isten fényességével szemben. Ő csak a Poklon és a Purgatóriumon keresztül lesz Dante vezetője, az üdvözült lelkekhez Beatrice lesz kísérője: „S ha te is vágysz felhágni majd az égig, / lesz egy lélek, ki méltóbb nálam arra, / vele hagylak, nem kísérhetlek végig.” (Inf I. 121–123.)

²⁸ Dante nella storia del pensiero italiano. — In: Studi su Dante, id. mű 42. l.

Az elbeszélői személyesség megjelenése a francia regényben. Madame de Lafayette: Clèves hercegnő

PÉCSI KATALIN

Ki gondol ma elsőként a regényre, ha a XVII. század francia irodalmának remekeit akarja elősorolni? A művelt olvasó mindenekelőtt *Corneille*, *Racine* és *Molière* századaként ismeri az 1600-as éveket. Pedig a regény akkor minden másnál népszerűbb olvasmány volt — erről tanúskodik a század hatalmas könyvkiadása is. (Ma mintegy 1200 regénycím ismeretes.)¹ Olvasni azonban ma már csupán egyetlenegyét olvasunk. Egyedül *Madame de Lafayette* regénye: a Clèves hercegnő ér meg újabb és újabb kiadásokat.

A XVII. század a regény emancipálódásának a korszaka. Az eposzi mintát követő barokk regény konvenciói ellen lázad az „új regény”: a nouvelle, melynek érdeklődése a meséről, a véletlen kalandról az események összefüggése felé fordul. A „történelmi hitelesség” és a „valószínűség” igényét szegezi szembe a „régí regényességgel”, és ennek érdekében szakít az addig megszokott regényszerkezettel is. A fiókos szerkezetű barokk regényben a történet utólag, az egyes szereplők elbeszéléseiből bontakozik ki. Hogy a cselekmény kellőképpen követhető legyen, az elbeszélésbe számtalan magyarázó epizódnak és „bizalmas értesülésnek” kell belezsúfolódnia. Az „új regény” lemond „a végén kezdés fárasztó szépségéről”² és híven követi a hősök sorsának alakulását. Így egy csapásra világosabb lesz a regény szerkezete is: „Az új regényben már nem recitálnak. Nincs többé bizalmas, helyette a krónikás vállal magára mindent, és így bármely helyen olvassuk is a történetet, nem okoz többé zavart s nehézséget annak eldöntése, hogy ki is beszél éppen: a krónikás-é avagy a főhős bizalmasa” — fejti ki a kortárs kritikus, Du Plaisir.³

Irodalomtörténeti szempontból nyilvánvalóan döntő e fordulat: A nouvelle közelebb áll a regényről alkotott, mai felfogásunkhoz, mint az addigi regénytípusok bármelyike. A nouvelle újfajta ízlését követte Madame de Lafayette is, a *Clèves hercegnőt* olvasván azonban még nyilvánvalóbbnak tűnik, hogy ezt a lebilincselő olvasmányt mérföldnyi távolság választja el a század egész, ma már reménytelenül olvashatatlan regénytermésétől.

Ha e spontán olvasói ítélet mögött rejlő okokat kutatjuk, rábukkanunk a *Clèves hercegnő* lényeges poétikai újdonságára: Ebben a regényben az elbeszélő nem rejtőzik el a történet mögött. A barokk regényben s a nouvelle-ben is az elbeszélés „átlátszó”: A történet köti le az olvasó figyelmét, s nem az elbeszélés mikéntje. Akár a „krónikás” beszél, akár a regényhős, az elbeszélés közvetlenül tárgyára irányul, s magáról az elbeszélőről nem szándékozik infor-

¹ Maurice Lever: *Le roman français au XVII. siècle*. Paris 1981. 11. l.

² Du Plaisir: *Sentiments sur les lettres et sur l'histoire*. Id.: Jean Rousset: *Forme et signification*. Paris 1962. 31. l.

³ Du Plaisir: id. mű. Id.: Jean Rousset: id. mű, 31. l.

mációt nyújtani. Az efféle, személytelen elbeszélés nézőpontja egységes, külsőlegességében megrögzült. Így maga az elbeszélő tevékenység sem hagy az elbeszélésben nyomot maga után.

A *Clèves hercegnőben* azonban a lélektani igazságra alapozott valószínűség másfajta kompozíciós megoldást kíván. Nem elhanyagolható kérdés többé az elbeszélői nézőpont megválasztása. Ha a regény a látható cselekményen túl, a hős rejtett, benső történeteiről is szólni kíván, akkor az elbeszélő kénytelen valamiképpen számot adni arról is, hogy ki ő; hogy honnan ered és meddig terjed elbeszélői kompetenciája. Az elbeszélői szubjektivitás felvillantása, az *individualizált elbeszélőhöz kötött személyesség* lesz az a jelentést hordozó kompozíciós megoldás, ami a *Clèves hercegnőt* modern regénnyé teszi.

Az elbeszélés módja a Clèves hercegnőben

Vajon miért nem a főhősnő maga beszél el a történetet? Hiszen ki ismerhetné ki nem mondott gondolatait, el nem árult érzéseit nála jobban? Az író nő mégsem az egyes szám első személyű, vallomások elbeszélés-módot választotta.⁴ Csakis egy kívülálló, de „csodás” módon belülről is láttatni képes elbeszélő segítségével bontakozhat ki a valódi történet. A főhősnőt ugyanis félrevezeti téves önismerete: Áltatja magát, ítéleteit illúziói és vágyai vezérlik. Egy kívülálló, de éles szemű és a lélek bonyodalmaiban magát jól kiismerő elbeszélőre van tehát szükség. De kire ruhazza a szerző ezt az ellentmondásos feladatot? A nouvelle műfaji konvenciója „objektivitást” kíván, az elbeszélőnek mégis élnie kell mindentudásával, ha a hősnő szubjektumáról is akar tudósítani. A dilemmát az író nő úgy oldja meg, hogy nem egy, hanem két elbeszélőt léptet fel és a regény jelentését a rugalmasan változó nézőpontú elbeszélés segítségével bontakoztatja ki.

Madame de Lafayette „emlékiratnak” állítja be regényét.⁵ Az emlékirat történelmi munka, hitelességéhez tehát nem férhet kétség. A *Clèves hercegnő* így megfelel a műfaj formális elvárásainak, noha a történetben a történelmi események eltörpülnek a „kitalált” hősnő magánéleti problémái mellett. A regény memoár-fikciója nem csupán a valóság illúzióját biztosító fogás, hanem olyan írói lelemény, amely megengedhetővé teszi az elbeszélői én megmutatkozását, anélkül, hogy durván megsértené a kortársak elvárását. Az „új regény” elbeszélőjének ugyanis azt kell színelnie, hogy csupán felidézi az eseményeket, amelyek minden bizonnyal éppen úgy történtek meg, ahogyan az elbeszélésben olvashatók. Amikor azonban az elbeszélőnek olyan szférákból is kell tudósítania, ahová az „objektív krónikásnak” nem lehet bejárása, az „emlékiratíró” segítségére siet a „pszichológus” elbeszélő.

A két elbeszélő színrelépése olyan diszkrét, hogy még olyan jártas olvasók is vakon mentek el mellette, mint a kortárs regényteoretikus, *Valincours*.⁶ „De *Mme de Clèves* féltékenységről a levél kapcsán, és ezernyi más, hasonló természetű dologról honnan vett tudomást az elbeszélő?” — veti Madame de

⁴ Az én-regény nem számított követendő mintának. A XVII. században született, néhány autobiografikus kísérlet csupán formálisan használja az egyes szám első személyt.

⁵ Madame de Lafayette egy Segrainak írt levelében „memoárként” említi a *Clèves hercegnőt*. In: *Correspondence de Mme de Lafayette*. Id.: Roger Francillon: *L'oeuvre romanesque de Madame de Lafayette*. Paris 1973. 94. l.

⁶ Valincour: *Lettres à Mme la Marquise sur le sujet de la Princesse de Clèves*. Id.: Jean Rousset: id. mű, 147. l.

Lafayette szemére, kétségbe vonva a „pszichológus” elbeszélő mélyreható pilantásának a hitelességét. De nem ismer rá Valincours az „emlékiratíróra” sem, noha észreveszi az „emlékiratíró” jelenlétére utaló „passé composé” múlt idő használatát: „A szerző nyilván elfeledkezett arról, hogy XIV. Lajos uralma alatt él. Azt hiszi, maga is annak a hercegnek a korában él, akinek a történetét megírta.”

Tény, hogy a „pszichológus” elbeszélő természetfeletti képességekkel rendelkezik, és mindentudása nem kevésbé önkényes elbeszélői megoldás, mint „a régi regény szemfényvesztése”. De a szereplők közül senki nem vállalhatná magára a funkcióját. Az életben a másik embert csupán a látszat alapján ítéljük meg, s biztosan nem tudhatunk róla többet, mint amennyit elmond önmagáról. Clèves hercegnő azonban még „bizalmasai” előtt sem tárulkozik ki, hiszen önmaga előtt is leplezni szeretné érzelmeit. Helyzeti előnyt érez tehát a regényhősökkel szemben a „pszichológus” elbeszélő. Segítségével olyan titkokat ismerhetünk meg, amelyekhez hasonlókat az életben, „természetes úton” sohasem tudhatunk meg egy másik emberről.

Hogy a mindentudás a „hitelesség” illúzióját mégse rombolja le, Madame de Lafayette előszeretettel tereli az olvasó figyelmét az „emlékiratíró” felé. A „hitelesség” igénye nem akadályozza meg abban, hogy az „objektív tények” mellett szubjektív ítéleteinek, sőt elfogultságainak is helyt adjon. Megteheti, hiszen a memoár írásakor még alig távolodott el a történet idejétől. S a történettől, melynek — hacsak statisztaként is — maga is résztvevője volt.

Az író ügyel rá, hogy az elbeszélő egyik alakja se juthasson túl nagy hatalomhoz. Az elfogult „emlékiratíró” ezért némileg megbízhatatlannak állítja be az olvasó előtt; a mindentudó „pszichológus” kompetenciáját pedig néhol megnyirbálja.

A „pszichológus” és az „emlékiratíró” elbeszélő tevékenysége

A „pszichológus” belelát ugyan a szereplők fejébe és szívébe, de nem egyenlő mértékben. Egy szereplőt sem „ismer” olyan mélységekig, mint a főhősnőt. Róluk szólván nem titkokról lebbenti fel a fátylat, hanem olyan gondolataikat segít „meghallanunk”, amelyeket akár maguk a szereplők is kifejezésre juttathatnának. Feladata ilyenkor pusztán dramaturgiai.

Amikor az elbeszélő valamelyik szereplő pozíciójából láttat egy bizonyos eseményt, akkor magától értetődően a főhősnőt is csak külső nézőpontból ábrázolhatja. Az elbeszélő hatalma átmenetileg korlátozódik: Az adott pillanatban ő sem sejthet többet Clèves hercegnőről, mint mondjuk férje vagy Nemours. A külső nézőpont ilyenkor nem pusztán formai önkény, hanem a történet szintjén is jelentéssel telítődik: Clèves hercegnőt indiszkrét tekintetek fürkészik és a látható „jelekből” igyekeznek magyarázatot találni viselkedésére. A „jelek” árulkodóak lehetnek, de megengedik a téves interpretációkat is. Az elbeszélő pedig szándékosan tartózkodóan viselkedik és nem szalad biztos információival a regényhősök elébe.

Pillantsunk bele például abba a jelenetbe, amelyben Nemours herceg Coulommiersben az ablakon át meglesi szerelmesét. Clèves hercegnő azért választotta az udvari sürgés-forgás helyett a visszavonult életet, hogy megszabadulhasson Nemours közelségétől. Fizikailag ugyan távol van, mégis közel érzi magát Nemours-hoz: Egy kosárból szalagokat választ ki, majd csokorba köti őket egy bambuszpálcán. „Nemours látta, hogy azokat a színeket választ-

ja, amelyeket ő hordott a bajviadalon.” A bambuszpálcát is felismeri, „amelyet ő, Nemours, használt egy ideig, majd a hűgának ajándékozta; onnan vitte el Madame de Clèves, *mintha nem is tudta volna* (kiemelés tőlem — P. K.), hogy Nemours-é volt [...] Miután a hercegnő befejezte munkáját [...] egy nagy asztalhoz ment, szemben a Metz ostromát ábrázoló képpel; azon volt Nemours herceg arcképe; leült eléje, és *oly figyelmesen és álmódzva nézte, ahogy csak szerelmesek nézhetnek.*”⁷ (Kiemelés tőlem — P. K.) A közömbös idegen esetleg haszontalan időtöltésnek vélné a hercegnő cselekedeteit, Nemours azonban érti az üzenetet. „Leírhatatlan, amit Nemours ebben a pillanatban érzett. Ott látta az imádott hölgyet az éjszakában [...] akkor látta, amikor *vele kapcsolatos dolgokkal foglalkozott s látta rejtett szenvedélyét.*” (144. l.) Az elfogult szerelmes természetesen úgy magyarázza a látottakat, ahogy számára a legkedvezőbb, az elbeszélő azonban nem erősíti meg ezt az interpretációt: Clèves hercegnő gondolatai még mindig rejtettek előttünk. Lehet, hogy nincs is tudatában, mit tesz; de az is lehet, hogy magányában, távol az indiszkrét pillantásoktól, nem habozik válaszolni Nemours szerelmi jelbeszédére.

Az elbeszélő nyelvi eszközökkel is hangsúlyozza tudásának korlátait, azt a látszatot keltve, hogy maga sincs tisztában a főhősnő szándékaival: „[...] a művész a csata hőseit igen élethűen ábrázolta. A herceg is köztük volt, és Madame de Clèves *tán* épp ezért akarta e képeket.” (141. l.)

Amikor az elbeszélő valamelyik szereplő nézőpontjából láttatja az eseményeket, számít rá, hogy ez a külső szemlélő akár tévesen is értelmezheti a látottakat, hiszen nem ismeri mindazokat az összefüggéseket, amelyeket csakis ő, a privilegiált helyzetben levő elbeszélő ismerhet. A külső szemlélő „rövidlátása” a bonyodalomnak is fontos elemévé válik: A féltékeny férj kémkedni küld egy nemesembert Coulommiers-be. A látszat alapján igaz, hogy Nemours a kerítésen belül töltötte az éjszakát, ám a megfigyelő mégis tévesen tájékoztatja megbízóját, amikor ennek alapján a titkos találka gyanúját erősíti meg.

Az elbeszélő természetesen feladja tartózkodását, amikor fontos lesz, hogy az olvasó pontosan ismerje a szereplők gondolatait. Abban a jelenetben például, amelyben Nemours merészen ellopja a hercegnő arcképét, a „pszichológus” felváltva hol Clèves hercegnőt, hol pedig Nemours-t ábrázolja belülről. E bravúros nézőpontváltással az olvasó maximálisan beleélheti magát a kincs szituációba; s egyszersemind, a szerelmesek belső ábrázolásával kontrasztot alkotva, *Clèves úr* külső ábrázolása a szerelemből való kirekesztettségét, magáramaradottságát is érzékelteti.

Az eddig említett jelenetekben a „pszichológus” elbeszélő meglehetősen passzív: Jelenlétét első olvasásra szinte észre sem vesszük. Dolga nem más, mint a Bahtyin-féle „fantasztikus gyorsíró”, aki lejegyzí a tanúk nélkül s hangtalanul elmondott monológokat. Clèves hercegnőt azonban az elbeszélő jobban ismeri, mint saját maga. Tudja, hogy a hercegnő nem mindig lát tisztán saját szívében és így nem képes viselkedését és helyzetét helyesen értelmezni. A „pszichológus” kénytelen aktívan közbeavatkozni, hogy korrigálja a hősnő torz én-képét. Joggal „vitába szállhat” Clèves hercegnővel, hiszen helyzetéből adódóan szélesebb a látóköre: Egységes képet alkothat azokból a jelenségek-ből, amelyeket a hősnő csak egymástól izoláltan érzékel. A következő idézetben a „pszichológus” elbeszélő mindkét fajta tevékenysége tetten érhető: először a történetbe simuló, passzív „gyorsíró”; majd a szereplő hamis tudatát

⁷ Az idézetek a *Clèves hercegnő* 1976. évi kiadásából valók. Ford.: Szávai Nándor.

leleplező „lélek búvár”: „Úgy érezte, hogy fájdalmát főképp az aznapi események teszik olyan keserűvé, s ha Nemours nem sejtene, hogy szereti, akkor ő, Madame de Clèves nem is bánná, ha mást szeret [. . .], de *áltatta önmagát*.” (Kiemelés tőlem — P. K.) A „pszichológus” rögtön magyarázattal is szolgál: „kínzó fájdalma maga a féltékenység volt, mindazzal a borzalommal, ami kísérni szokta”. (81. l.) Olyan dolgok tudója tehát, amelyekről a hősnőnek fogalma sem lehet. Se a „pszichológus”, se az „emlékiratíró” nem lehet meg a másik elbeszélő tevékenysége nélkül. Státusuk azonban a regényben különböző. Az „emlékiratíró” a fikció világába tartozik, s ezért akár személyként is elképzelhető, még akkor is, ha a regényben nem jelenik meg hús-vér alakjában. Az „emlékiratíró” megerősíti az olvasót abban a hitében, hogy maga is II. Henrik udvarában élt, s így kedvünkre eljátszhatunk azzal az elképzeléssel, hogy esetleg nemcsak az elbeszélő ismerte közelről a főhősnőt, de Clèves hercegnőnek is meglehetett a maga „képe” az „emlékiratíróról”. Efféle fantáziák a „pszichológus” elbeszélőről fel sem merülhetnének. „Ő” ugyanis nem személy, hanem elbeszélői „instancia”. Nem a fikció eleme, mint az „emlékiratíró”, és nem is a történet szintjéhez tartozik, mint a hősök. Státusuk különbözősége rögtön nyilvánvalóvá válik, ha tisztázzuk, kik is olvasóik. Az emlékirat olvasója egy XVI. századbeli memoárt olvas, és nem egy, a XVII. század hetvenes éveiben íródott regényt. Az „emlékiratíróval” ellentétben, a „pszichológus” elbeszélő nem fiktív közönséghez szól, hanem hozzánk: a mindenkori, valódi olvasóhoz.

Emlékiratíróként az elbeszélő azt mímeli, hogy a történetet saját emlékei alapján idézi fel. Pszichológusi működését viszont csakis metaforikusan értelmezhetjük. Hiába avatott lélekismerő, mégsem segítheti a hősnőt helyes önismeretének kialakításában. A regényhős ugyanis nem hallhatja a „pszichológus” szavát; a bölcs lélekelemzés ezért csakis az olvasó okulására szolgál. (Ha Cèves hercegnő tanulhatna a „pszichológustól”, a történet minden bizonnyal másként alakulna.)

Különbözik a két elbeszélő a megbízhatóságuk tekintetében is. A „pszichológus” közléseinek igazságában nem kételkedünk, elfogadjuk, hogy az elbeszélő a szerző tudását közvetíti. A „pszichológus” elbeszélőnek nincs önálló nézőpontja. Vagy a belülről ábrázolt hőssel azonosul, vagy pedig, amikor a hős téves elképzeléseit korrigálja, kommentárját magának a szerzőnek tulajdonítjuk. Az olvasó saját élettapasztalatával is verifikálhatja a „pszichológus” elbeszélő megállapításainak az igazságtartalmát. Ezzel szemben az „emlékiratírónak” saját nézőpontja, önálló értékszemlélete van, amely eltér a szerzőétől, a hősökétől és az olvasóétól is. Jogos tehát a kérdés: Hihet-e az olvasó az „emlékiratíró” elbeszélőnek? Úgy kell-e néznie a világot, ahogyan ő akarja láttatni vele?

Az „emlékiratíró” jelenlétét néhol csak a nyelvtani használat árulja el. A történet egyes szám harmadik személyben van elmesélve, a szerzői „én” és a hőst jelölő „ő” között mégis felfedezhető egy elbeszélői „én” is. — Az egyes szám harmadik személyben előadott történetek már elvesztették eleven kapcsolatukat az elbeszélői aktus jelen idejével. Közömbös, hogy mennyi idő telt el a történet múltja óta. Ezt az időtlenségbe kövült múlt időt, a „mitikus aorisztoszt”⁸ a francia nyelvben a „passé simple” fejezi ki. A *Clèves hercegnő*

⁸ Vö. Michel Butor: *L'usage des pronoms personnels*. — In: *Essais sur le roman*. Paris 1964. 93. l.

is leginkább ezzel az igeidővel él — ám nem ezzel indul. A „passé composé” múlt idő bevezetésével az elbeszélő kirántja a történetet az időtlen múltból, és az elbeszélés jelenéhez köti. A „Franciaországban sohasem ragyogott oly ékesen a pompa és a galentéria [. . .]” kezdőmondat (La magnificence et la galenterie n’ont jamais paru en France [. . .]”) formálisan is kifejezi, hogy ez a „sohasem” egy olyan elbeszélő szava, aki az emlékiratírás jelen idejéből pillant vissza a múltba. Az elbeszélő akkor tér csak át a szokásos, „passé simple” múlt időre, amikor már elfogadtatta az olvasóval a memoár fikcióját. A regény — a francia nyelvnek köszönhetően — egy harmadik múlt időt is ismer. Az udvari élet szokásairól az elbeszélő a gyakoritást-ismétlődést kifejező imparfait igeidőben számol be. A mindennapi beszédben is meglevő, gyakorító funkciója mellett az „imparfait” az elbeszélő tevékenységére is felhívja az olvasó figyelmét: A gyakorító elbeszélésben ugyanis az események nem spontán, természetes sorrendjükben bukkannak fel, hanem az elbeszélő utólagos közbeavatkozása nyomán. A gyakorító elbeszélés egyben mindig interpretáció is.⁹

Az emlékiratíró jelenléte még észrevehetőbb, amikor időhatározóval és jelen idővel utal tevékenységére. (Egy mondat erejéig még az egyes szám első személy is betör az elbeszélésbe: „Akiket most majd felsorolok, mindegyik a maga módján századának ékessége és bámulata volt.” (6. l.))

Az elbeszélő előreutalásokkal is azért élhet szabadon, mert emlékiratíróként nem kell attól tartania, hogy lerombolja a történet „valódiságának” az illúzióját. Elbeszélő tevékenységét hangsúlyozza minden olyan esetben is, mikor — Du Plaisir szavával — „jelt ad az olvasónak a regényhős válla fölött”. Az olvasóhoz szólnak a költői kérdések és felkiáltások: „Hogy is lelt volna bátorságot ott, ahol hírnevét és becsületét oly mértékben sértették?” (125. l.) stb. És mi másért folyamodna az elbeszélő hasonlatokhoz, ha nem azért, hogy olvasója még jobban maga elé tudja képzelni a történetet? („Nagy lárma hallatszott a teremben, mint amikor valaki belép, és az emberek helyt adnak”, 726. l.) Mindenképpen szeretné megerősíteni az olvasót abban a hitében, hogy valóban szemtanúja volt az eseményeknek, ezért még az élmények hű visszaadásának a nehézségét is megpendíti („Nehéz is hát lefesteni érzelmeit [. . .]”, 762. l.; „Leírhatatlan, amit Nemours herceg ebben a pillanatban érzett”, 144. l.) stb.

A korabeli regényesztétika szerint kerülni kell azokat a nyelvi formulákat, amelyek használatával a „történész” elárulja érdeklődését anyaga iránt.¹⁰ Márpedig az „emlékiratíró” igen bőkezűen szórja hőseire a dicséretet. A lelkenkezés — „mindegyik a maga módján századának ékessége és bámulata volt” (6. l.) stb. — nyilvánvalóan, arra szolgál, hogy az olvasó ítéletét befolyásolja. S az elbeszélő egyúttal a maga rangját és nagyságát is megemeli azzal, hogy az elragadtatás hangján szól az udvari életről, melynek maga is részese volt.

Ha figyelmesen olvassuk a regényt, meggyőződhetünk róla, hogy az „emlékiratíró” más morális felfogást képvisel, mint a szerző vagy felmagasztalt főhősnője. Értékszemlélete az udvari ideológiát tükrözi. Legkézenfekvőbb példaként az általánosító megjegyzéseket említhetjük. A kritika mindig nagyra értékelte az író mértéktartó stílusát, azt, hogy tartózkodik a maximáktól.

⁹ A gyakorító elbeszélésről ld. Daniel Chatelain: *Itération interne et scène classique*. — In: *Poétique*, 51, 1982. 369—381. l.

¹⁰ „... a dolgokat pőrén kell elbeszélni. A történésznek hagynia kell, hogy mi magunk ítéljük meg, mennyire volt nagy ez vagy az a hős.” Du Plaisir: id. mű. Id.: Jean Rousset: id. mű, 37. l.

Egy-két szentencia mégis elhangzik, és ezek nem is épülnek be a szereplők szólamába. Ez a „hanyagság” csakis az elbeszélő „udvari ember” szerepével magyarázható. Az olyan megállapítás, mint: „Gáláns hölgyek mindig örülnek, ha valami ürüggyel beszélhetnek azokkal, akik szeretik őket” (19. l.) nem igazságtartalmánál fogva kapott helyet a szövegben, hanem mert az „emlékiratíró” nézőpontját nyilvánítja ki. Funkciója az, hogy magát az „emlékiratíró” mint értékelő személyt jellemezze. (A benne megfogalmazott „igazság” pedig éppen ellentétes a „rendkívüli” Clèves hercegnő felfogásával: A történetből tudjuk, hogy egy csöppet sem érezte kellemesnek a Nemours-ral való társalást.)

Az „emlékiratíró” azt a felfogást képviseli, ami az udvarban messzemenően elfogadott, s amihez mint normához képest a hercegnő viselkedése „rendkívülinek” tetszik. Az udvaréval ellentétes értékrendet sohasem az „emlékiratíró” közvetíti, hanem mindig valamelyik szereplő. Az elbeszélő átengedi a szót, amint az udvari élet fonákját kellene bemutatni. Az „emlékiratíró” az udvari ember szemével nézi Clèves hercegnőt is. Ezt a nézőpontot hangsúlyozza például a báljelenet: Clèves hercegnő és Nemours herceg első találkozása. Kívülről szemléljük őket, ahogy a többi bálozó, s mit sem tudunk arról, hogy valójában mit éreznek. Az „emlékiratíró” természetesnek találja, hogy e két, ragyogó megjelenésű ember ismeretlenül is egymásra talál. Sőt, megértéséről tanúskodó kommentárt fűz az eseményhez: „Nehéz volt a herceget meg nem bámulni [. . .], főképpen azon az estén, amikor ékes öltözéke csak növelte megjelenése fényét [. . .].” (27. l.) Az „emlékiratíró” dicsérete csak egyetlen hang a bálterem népének egyetértő kórusából: „Amikor táncolni kezdtek, a magasztalás moraja kísérte őket szerte a teremben.” (27. l.) Az „emlékiratíró” mit sem törődik a hercegnő erkölcsi és érzelmi kötelékeivel, magától értetődőnek tartja, hogy az udvar legszebb asszonyának és legszebb férfijának egymásra kell találania: „nehéz lett volna elkerülni, hogy ne szeressenek egymásba”. (28. l.)

Az elbeszélővel ellentétben *Clèves hercegnő* egyáltalán nem ilyen felhőtlen örömként éli meg a találkozást.

Az értékelés síkján megmutatkozó nézőpont-különbség tehát a regény struktúrájának lényeges, jelentéshordozó eleme. A szerző közvetlenül nem nyilvánítja ki véleményét, egyértelmű állásfoglalással nem segíti ki az olvasót a megítélés nehézségéből. De azt sem engedi meg, hogy az elbeszélő ideológiai nézőpontja önállósodjon és elhomályosítsa a szerzői álláspontot. A főhősnő életfelfogásának konfrontálódnia kell az érvényes társadalmi normával. Hogy az udvari embereket ne kelljen belülről ábrázolni, az „emlékiratíró” képviseli ideológiájukat. A mű jelentésességében pedig az udvari értékrendet közvetítő „emlékiratíró” elbeszélő maga is az értékelés tárgya, akár a szereplők.

Az „emlékiratíró” a művön kívüli, társadalmi elvárásokra apellál; számitásba véve a „műbe épített olvasó” hasonló értékelő nézőpontját is: Az „emlékirat” olvasója feltételezhetően ugyanúgy gondolkodik, mint ő. (A valódi, korabeli olvasók is ezzel a nézőponttal azonosultak — nem véletlenül, hiszen az „emlékiratíró” tulajdonképpen XIV. Lajos korának az erkölcsi normáit idealizálta —, és ehhez képest tartották Clèves hercegnő viselkedését: férjének tett vallomását és végső döntését — botrányosnak.) A szerzőnek, hogy ellensúlyozza a társadalmi elvárást, s elhitesse hősnője igazát az olvasóval, ezúttal az ideális olvasóra gondolunk, igen súlyos, művön belüli érvekre kell támaszkodnia: a valószínűtlennek látszó cselekedetek lélektani motivációjára.

Az elbeszélő két én-je tehát két, különböző érvrendszert szegez szembe egymással. Az „emlékiratíró” normái elfogadottak a művön kívüli világban, így a műben nem szorulnak különösebb magyarázatra. Ezzel szemben a lélektani indokok egyáltalán nem maguktól értetődőek, tehát a történetben igen megalapozottaknak kell lenniük. A vallomás például — ami a legfőbb szálka az olvasók szemében — nem váratlan fordulat, hanem gondosan előkészített lépés. Mielőtt tényleg rászánná magát, Clèves hercegnőben kétszer is felmerül a gondolat, hogy férje segítségével kellene folyamodnia. De sokáig vívódik, hiszen maga is tudatában van, hogy „rendkívüli” és „szokatlan” az önvédelemnek ez a módja. Utólag visszatekintve már „akaratlan” tettnek érzi, bár tudja, hogy „bármilyen heves volt is, csakis ez az eljárás védhette meg *Nemours* úrtól”. *Nemours* maga is elismeri az „ily erős orvosság” szükségességét, mert a különös szituáció rádöbbenti, hogy a szenvedélynek „igen hevesnek kellett lennie”. (108. l.) De közvetetten elfogadhatóvá teszi a vallomáskényszert az a helyzet is, hogy Mme de Chartres halála után a férj tölti be az „anya” funkcióját: Clèves hercegnő úgy érzi, ezentúl férjének tartozik feltétlen őszinteséggel. Hisz benne, hogy az őszinteség célravezető, és e hitében megerősíti férje — elvi — álláspontja is: „[...] annyira szeretem az őszinteséget hogy ha kedvesem, sőt feleségem bevallaná, hogy más tetszik neki, szomorkodnék ugyan, de akkor sem keserednék el; feledném, hogy szerető vagy férj vagyok, csak hogy tanácsaimmal segíthessek és vigasztalhassak”. (52. l.)

A lélektani valószínűséget azonban nem mérhetjük csupán azon, hogy az egyes fordulatok, az egyes jelenetek önmagukban mennyire hihetőek. A regény lélektani érvelése alá van vetve az egész mű jelentésének. Ha a főhősnő felfogásában a szerelem pusztító erő, betegség — akkor mindenáron ki kell térnie előle. Eleinte a téves önismerete segítségével térhet ki, az önáltatással, majd a térbeli eltávolodástól remél orvosságot. Végül, amikor — a vallomás következményeként — férje meghal: testileg is, lelkileg is, végérvényesen el kell távolodnia, hogy vissza többé már ne fordulhasson.

A történet egyes fordulatai tehát a mű befejezése felől nyerik el értelmüket. Minden a „végső önkénytől” függ; végső soron a lélektani magyarázat is a hercegnő végső döntésére van „ráfüggesztve”.¹¹ A történetnek mindenképpen úgy kell alakulnia, hogy bármennyire is szereti Clèves hercegnő *Nemours*-t, semmiképpen nem fog feleségül menni hozzá.

A szerzői nézőpont a „pszichológus” elbeszélő tevékenységén keresztül érvényesül. Az „emlékiratíró” ugyan értetlenül áll a főhősnő döntése előtt, hogy a házasság helyett a kolostori, visszavonult életet választja, ám az ideális olvasó tökéletesen megérti, miért. A hercegnő pszichéjében lezajló folyamat tökéletesen hitelesíti ezt a választást. A regényben egyértelműen a főhősnő világszemlélete győzedelmeskedik.

¹¹ Ld. Gérard Genette: *Vraisemblance et motivation*. — In: *Figures II*. Paris 1969. 71–101. l.

A. Belij: Pétervár

(Az orosz tudat regénye)

JAGUSZTIN LÁSZLÓ

1.1. Az orosz nemzeti minőség történelemfilozófiai, intellektuális, pszichológiai meghatározottságának vizsgálata 1905 után kiegészül a forradalom, a városi tömegek historikus jelenlétének élményével. Az intelligencia a szociális változtatás-kísérlet sikertelenségéből a tömegek szellemi felkészületlenségére, a népi bosszúállás értékromboló tetteire figyelt, s a saját szerepének, lehetőségeinek megerősödését vélte látni, azaz az egyén, a belső tökéletesedés felől végrehajtható orosz felzárkózásban és minőségteremtésben hitt. Az európaihoz, illetve az európaival mért programok és lehetőségek eltérő modelljei jelentek meg Gogol, Lermontov, Puskin, Dosztojevszkij, Tolsztoj alkotásaiban az irodalminál tágabb érvennyel; az irodalomnak a társadalomfilozófiai gondolkodást realizáló, kiteljesítő kelet-európai természetéből következően. Az orosz létformával mintegy pszichológiai szinkronban levő tolsztoji tudást és tanítást a közösség etikai megközelítéséről, a nembeliségbe emelő szeretet-elv erejéről a századelőn már intellektuálisan merevnek, axiologikusan túl tisztán rendezettnak minősítik ahhoz, hogy a világ hatásait befogadó és szintetizáló pszicho-intellektuális módszerként elfogadják. Az orosz intelligencia elméleti felkészültsége, az európai gondolat-kísérletek asszimilálása és transzformációja révén joggal kereste önkifejezésének új megoldásait. A mintegy kétszáz éves orosz- vagy európai-meghatározottság dilemmát többé nem polarizálta, hanem a *vagy* kötőszó lecserélésével más logikai megoldáshoz folyamodott, az orosz tudat új szerkezetét építette fel.

Ebben hasonló módon járt el, mint a marxizmus, csak mivel az idealista oldalon kereste a behelyettesítés lehetőségeit, eredményeit is itt érthette el. Nem véletlen, hogy a materialista megoldás láttán szinte hihetetlennek ítéli azt, a látható, a jelenségvilág csapdájának, és „kiegészíti” a maga idea-tanával. Elég, ha A. Blok *Tizenketten* című poémájának befejezésére utalunk, hisz a húszas években még számos mű ezt a modellt követi majd. A mitológiai és a folklór tudatból átkerül az irodalomba a feltámadó hős arche-alakja, aki ismét megjelenik, ha historikus szituációban szükség van arra, hogy az eszmét megfelelő „színvonalú” alak képviselje és segítse a maga transzhistorikusan akkumulálódott jelentésségével.

A. Belij 1912-ben írt *Pétervár* című regénye az első jelentős szintézis-kísérlete az orosz tudatállapot meghatározásának és kifejezésének, s mint új kifejezés mintegy egy évtizeddel előzi meg az európai regény Joyce-szal fémjelzett nagy kezdeményezését, mintegy megőrizvén ezzel a Dosztojevszkij szerzte jogot, hogy ne az európaival mérjék az orosz teljesítményt, hanem megfordítva. Az új epikum, a tudatáram-narráció meghatározó fontosságára még Imre László hívta fel a figyelmet 1977-es tanulmányában, midőn Brjuszovot

és Merezkovszkijt a szimbolista regényírás hagyományörző csoportjához sorolta, Belij *Péterváriját* pedig a tudatregény előremutató modelljeként minősítette.¹ Belij és Joyce, a *Pétervár* és az *Ulysses* összehasonlító elemzésével még adós az irodalomtudomány, Szilárd Léna idevágó tanulmánya is elsősorban a kérdés történetét exponálja, az igényt fogalmazza, és mintegy az összemérés ötletes vázlatát adja.² Megállapításaival teljes mértékben egyetérthetünk, csupán utolsó mondatának befejezését tartjuk szigorúnak, amely szerint Andrej Belij után az általa megvalósított regénymodell az orosz irodalomban követők nélkül maradt. Gorkij és Bulgakov, Pilnyak és Ivanov mögött azonban ott sejlik a beliji teljesítmény. Pilnyak *Meztelen év* című regényének elbeszélői poétikája például igen szoros rokonságot mutat a *Pétervárban* megvalósuló kompozícióval. Különösen szembetűnő az ábrázolt világ rendezetlen töredék jellegének és az elbeszélői metarend, a részletcímek szabályos struktúrája közötti ellentétezés hasonlósága. A *Klim Szamgin életével* kapcsolatban például Lengyel Béla a következőket írta: „A regény harmadik és negyedik kötetében forrásként felhasználta Belij önéletrajzi írásait és Moszkva-trilógiáját [...]”³

1.2. A *Pétervár* tehát nem a *ragy*, hanem a szintézis regénye. Lihacsov az 1981-es kiadáshoz írt előszavában éppen ebben látja a regény eszmei eredetiségét: „Peterburg Belij *Pétervárijában* nem Kelet és Nyugat között helyezkedik el, hanem Kelet és Nyugat egyidejűleg, azaz az egész világ. Az orosz irodalomban először Belij fogalmazza így a problémát, s éppen ezért van ma Belij regényének aktuális, egyetemes jelentősége.”⁴ Ezen aktualitás-értéket erősíti Lihacsov a regényi történés mondanivalójának hangsúlyozásával: Az állami terrorizmus individuális terrorizmust szül, s Belij mindkettőt megfosztja romantikus heroizmusától a narrátori ironia analízisével.

A *Pétervár* az orosz tudat regénye, és sajátos léthelyzeténél fogva nem a hős-tudatok regénye, hanem az *ironikus narrátori tudaté*, amely képes az európai és az orosz, a historikus és a filozófiai, az intellektuális és a pszichológiai meghatározottságok, a jelenségvilág polifóniájának szintézisére. Azért fogalmazunk következetesen narrátori tudatot, mert az elbeszélőnek a regényben nincs alakiséga, jelenlétének sem térbeli, sem időbeli argumentumai nem ismertek, szociális státusa sem tisztázott. Önmagáról csak „A mi szerepünk” című részben ad töredékes utalást. Alakiséga közel áll a lírai hősök természetéhez, és ezt egyéb vonatkozásban, a regény poétikai síkján is kifejezésre juttatja.

A narrátori ábrázolás- és értékeléskompetencia ironikus dominanciája az orosz irodalomban Gogollal érte el az európai színvonalat, és Scsedrinen, Csehovon át érkezett Belijhez. A narrátori tudat szinte korlátozás nélküli lehetőségeinél fogva gazdagon realizálhatja a hősök tudatai és az orosz kollektív tudat (és tudattalan) közötti közvetítés lehetőségeit: összekapcsolásaikat, ütköztetéseiket, felülbírálatukat. A mediátori feladatkörből fakadó „tekintélyelvű” szó mintegy keretbe (prológus-epilógus) foglalja a történetét, és meg-

¹ Imre László: „Peterburg” Andreja Belogo i russzkij szimvolicseskij roman. *Slavica* XV. 1977. 63., 76. l.

² Szilárd Léna: Andrej Belij i Dzszejmsz Dzszojsz. *Studia Slavica Hung.* XXV. 1979. 415–417. l.

³ Lengyel Béla: Gorkij. Bp. 1983. 313. l.

⁴ D. Sz. Lihacsov: Ot redaktora. — In: A. Belij: *Peterburg*. Moszkva 1981.

tározza a kompozíciót, a rétegezettséget. A narrátori tudat szerkezete, dinamizmusa tudatosan építi fel és vezérli a mű világát, s néhol „öntudatba” vált át, azaz az alkotás folyamatát, önmaga szerepét tudatosítja, és a befogadóval is közli. A mű lehetséges, teremtet világába való belemerülés, kilépés, felülemelkedés distancia-játéka az ironikus narrátori tudatregény alapsajátossága.

A *Pétervár* „agyjátékában”, a narrátori tudat szerkezetében meghatározó jellegű és dokumentálható Belij felkészültsége: az egzakt tudományok szemléleti eredményeinek lírikusi önkénnyel való kiterjesztése, a szimbólum elméletében; a szimfóniák műfaji és poétikai ötletjátéka a fragmentumok, az allúziók szintetizálásában; a személyes élmények motívummá érlelése a lírai ciklusokban az ember összetettsége hangsúlyozásának érdekében.

Az ember összetettsége a beliji gondolkodás eredményeként lett az ábrázolás tárgyává: Sem a Kelet nem mérhető megbízhatóan az idegen kultúra értékrendjével és szerkezetével, sem a Nyugat. Elégtelen megoldáshoz vezet, ha csak az egyiket közelítjük a másikhoz. Így jut el egy tágabb, eklektikusabb gondolkodói rendszerhez, amelyben szintetizálni akarja az egyetemes emberi szellemi erőfeszítések általa megismert eredményeit. A szellemileg felkészült narrátori tudatból, az eszmékből, a „világ tudásából” dedukálódnak aztán a regény alaki viselkedései, szimbólum-jelentései. Ezért jelenhet meg a világ geometriaként, báli dominóként, csillagpályaként, árnyékképként, könyvként, fényként, azaz kultúraként, a lényegek jeleként.⁵

1.3. A narrátori tudat eltérő módon és szereppel „hozza létre” előttünk a művet. Az alkotás folyamatának nyilvánossága azon túl, hogy az elbeszélő felkészültségét, fölényét tanúsítja, lehetővé teszi a jelenségvilág leleplezését. A leleplezésre éppen az ábrázolással, a bemutatással szembeni narrátori kétely és ironia hívja fel a figyelmet. A narrátori „agyjáték”-ban a világ darabokra törten, szétszórtn részleteiben, sejtelmes kapcsolataiban rendezetlenül jelenik meg. Ám az elbeszélés egészét, a kész alkotást már ironikusan következetes irodalmi rend foglalja egybe. Ez a külső rend mintegy metaszerkezetet, látható jelenség-logikát ad a mű világának. Ebből a regényvilág feletti struktúrából vehetünk tudomást arról, hogy a mű „engedelmeskedik” a narrátor akarátának. Az első és a második részben is négy-négy fejezet van, valamint prolóógus és epilógus. A fejezetcímek hármas rétegezettségűek: a fejezetsorszám („Első fejezet”) közlése után a tematikát megjelölő cím következik („Amelyben egy érdemes személyiségről, szellemi játékaikról és a lét múltékonyságáról esik szó”), majd egy Puskin-műből vett idézet áll szellemi rejtvényt és hangulatot biztosító mottóként. A fejezeteken belül a némafilmek felirataira emlékeztető jelenet-címek adnak, már előre, tájékoztatást arról, hogy miről is fogunk olvasni („Apollon Apollonovics Ablevhov, Egyszóval ő a hivatal feje volt [...], Északkelet, Báró, borona, A hintó elrobogott a ködbe, Négyzetek, paralelepipedonok, kockák”). Mintegy másfélszáz narrátori elemből épül fel ily módon a regény. Az egyes jeleneteken belül is gyakorta átlép az elbeszélő a metastruktúrába, hogy magát az elbeszélést indokolja („Itt, a legelején, meg kell szakítanom elbeszélésem fonalát, hogy bemutassam az olvasónak egy dráma színhelyét.”). Különösen játékosává vált át ez a narrátori jelenlét „A mi szerepünk” című részben, ahol Gogolt és Dosztojevszkijt idéző elbeszélői

⁵ V. Djöring — I. Szmirnov: „Isztorieseszkij avantgard” sz tocski zrenyija hudozsesztvennih szisiztyem, Russian Literature 1980. VIII. 403—468. 1.

kommentárokat kapunk, s nemcsak az alkotás, hanem az észlelés folyamata is lelepleződik („Amikor az ismeretlen eltűnt a vendéglőcske ajtájában, mi hátrafordultunk, és megláttunk két sziluettet, [...]”) Nyilvánvaló, hogy az elbeszélés folyamatáról való rendteremtő gondoskodás nyilvánossága és a történés szereplőinek, eseményeinek sejtelmessé, rejtetté tétele közötti feszültségteremtés szándékos. A külső rend uralkodni látszik ugyan, de nem tudja befolyásolni a lényeket, a tudatban elhelyezkedő világ önmozgását. A külső rend a közösség (az olvasók) kedvéért készült, s csak a lényeknek nem megfelelő szerkezetbe tudja kényszeríteni a tudatot (a szimbolizáló narrátori tudatban táruul fel a lényeg).

1.4. A narrátori tudat legmélyebb, lényegfelismerő rétege Belij tudományos felkészültsége alapján szimbolizmus elméletére támaszkodik. Tanulmányai külön kötetekben jelentek meg a regény megírása előtt.⁶ Az érzékelhető világ zűrzavara vagy éppen rendezettsége mögött látens módon vannak jelen a lények, amelyek felismeréséhez egyesíteni kell az ellentéteket. *Az értelem emblematikája* című írásában huszonhárom ellentétpárban foglalja össze a lényeg megközelítésének módjait.⁷ A párokban többször ismétlődnek az alapellentétek: az anyagi világ és a megismerés, illetve a megismerés és az élmény, a megismerés és a kifejezhetőség, közölhetőség feszültségei. Belijnek a szimbólum természetéről és szerepéről vallott nézetei tágabbak a szimbolizmus irányzatos manifesztumainál. A művészi jel létrehozásának folyamatát és értelmét érti a szimbolizmuson, így ebben a kiterjesztésben nem elhatárolja magát a korábbi irodalmi, poétikai irányzatoktól, hanem mintegy az asszimilálásukra törekszik. A *Hamu* című kötetéhez előszó gyanánt írt fejtegetéseiben (1909) ki is mondja, hogy: „a művész mindig szimbolista; a szimbólum mindig reális”, mert feladata mindig az, hogy a kaotikus életből a valóság, a maradandó értékek világát mutassa fel.^{7a} A művész kivételessége a megismerési harcra való alkalmasságában rejlik, s ebben van felelőssége is.

A jelenség, látvány — élmény — megismerés — a tudás közlése, a szimbólum közötti játékos küzdelem sajátos oszcillálást eredményez a narrátori tudatban, így magában az elbeszélés folyamatában is: Leíró, értékelő és kifejező jellegű mondatok csapnak át egymásba. Az átcsapásokat a narrátori világerzékelés és a már meglevő tudás összekapcsolódásai, asszociatív úton létrehozott viszonyai eredményezik néha közvetlen formában, néha a hősök tudatának közbeiktatásával. A regény 1981-es kiadásának mellékletében 386 magyarázó jegyzetet kapcsoltak a szerkesztők a szövegbeni utalások megértésének elősegítésére, s legalább ugyanennyi azoknak a jelentésképző kapcsolatoknak a száma, amelyek a szöveg elemi formáinak valamely szintjén (betű, betűkapcsolat, szókapcsolat, ismétlés, írásjelek stb.) realizálódtak.

Ezek nagy része a magyar olvasó számára el is veszett, mert a fordításban nem hozható létre. Így marad ki például a magyar változatból a „Miféle jelmezsabó?” részben Nyikolaj Apollonovics időfilozófiai képzelgéséből (52. l.) az eonnak, az idő mélységének és ciklikus ismétlődésének a fogalma. Vagy így szenved torzulást az „És ezenkívül fénylett az arca” című jelenetben a kocsmai filozofálás „isztyina — jesztyina” (igazság — valóság) szójátéka.

⁶ Vö.: A. Belij: Szimvolizm. Moszkva 1910, Arabeszk. Moszkva 1911.

⁷ A. Belij: Szimvolizm. Moszkva 1910. 130—132. l.

^{7a} A. Belij: Sztyihotvorenijja i poemi. Moszkva—Leningrád 1966. 543. l.

A *Pétervár* információs anyagának a szimbolizmus elmélete alapján bizonyulttá, az allúziók zsúfoltsága következtében szinte követhetlenné tételével Belij az orosz irodalomban szinte egyedülálló összetettséggel hangsúlyozta, hogy a regény a tudatállapot műfaja, az egyén műfaja, s mint ilyen, a lírával nemcsak versenyezni képes, hanem asszimilálni is tudja azt. V. Ivanov *Az időfogalom a XX. századi művészetben és kultúrában* című tanulmányában utal arra, hogy Vernadszkij a „Dana-elv” kapcsán, nagyjából a *Pétervár*-al egyidőben elemzi azt az elgondolást, ami szerint a bioszférát a nooszféra (az értelem) fogja követni a világ fejlődésében.⁸ Nos, Belij szimbolizmusának szándéka valóban az, hogy bizonyítsa, a nooszféra túlnőtt az időben korlátozott létű anyagi formációkon. Az információban (és a jelben) feloldódik az idő egyirányúsága, tehát minden, ami információként őrződött, a létező dolgokkal egyenlő érvényű. Az utalásokkal így teremti meg a narrátori tudatban a létezés polifóniáját, s ezzel az oksági kapcsolatok polifóniáját. Ez magyarázza azt, hogy a jelenben motiválatlannak tűnő jelenségekre is van értelmezése a narrátori tudatnak. Amint már utaltunk rá, Belij „felkészülésében” nagy szerepet játszottak a szimfóniák és a lírai ciklusok. A narrátori tudás kompetenciája tehát nem korlátozódik csupán a szimbólum elméletre és a *Pétervárra*, hanem szabadon rendelkezik a költő és író Belij korábbi műveinek jelentéseivel és jeleivel. (Az ezen típusú kompetencia kiterjesztés, a művek „egybeírása” a szimbolista irodalom kedvelt, elméletileg is indokolt fogása volt.)

Így a *Pétervár* sajátos tudatregény. Két olvasata van a szövegnek: egy önmagában vett, és egy olyan, amely Belij korábbi alkotásainak ismeretén és felhasználásán alapul. Az egyes szavak, fogalmak, képek jelentése, jelentősége csak az utóbbi olvasatban fog a narrátori szándéknak megfelelően realizálódni, mivel az „önidézt” semmi sem jelzi külön a regény szövegében. Csupán néhány apró példán mutatnánk rá a jelentések ciklus jellegű megőrződésére. Belij a *Pétervárt* megelőző évtizedben négy szimfóniát írt. A műfajformát a „mozgás művészetének”, az ellentétek és átcsapások rendszerének érezte.⁹

Ez a polifonikus struktúra, a „mnogosztrunnoszty” (sokhúrúság) szinte előtanulmányokat jelentett a tudat és a világ viszonyának kifejezhetőségéhez, s kis túlzással az orosz tudatregény első fejezeteinek is nevezhetnénk őket. Az 1902-ben írt *Dramai szimfóniában* a nagyváros mindennapiságának elidegenítő jellege az úzsasz (szörnyűség; rémület) érzésében nyert megfogalmazást. Az utcák ködszürke fényében árnyak bukkannak fel és tűnnek el. Az árnyak és a rémület megismétlődik Belij *Ivan Alekszandrovics Hlesztakov* című 1907-ben megjelent tanulmányában: „És addig — rémület, rémület [. . .]. Ezt a rémületet éreztem én Péterváron.”¹⁰

Ugyanez fogalmazódik meg a regény városképeiben is. A leírt állapot tarthatatlanságának ellenpontjaként a változás elkerülhetetlenségének az érzése és tudása a *Dramai szimfóniában* csodavárásként, a Hlesztakov-tanulmányban a Bronzlovas elrugaszkodásaként, az *Első találkozás* című poémájában világpusztító robbanásként szimbolizálódott, s mindhárom átkerült a regénybe. Legrejtettebben a robbanás. Az epilógusban bukkan fel ugyanolyan apokaliptikus látomásként, mint az *Első találkozásban* volt: „igen, igen: Nyikolaj Apollonovics beleveszett Egyiptomba; a huszadik században előre látja

⁸ V. Ivanov: Nyelv, mítosz, kultúra. Budapest 1984. 295—297. l.

⁹ Vö. A. Blok i A. Belij: Perepiszka. München 1969. Nachdruck der Ausgabe Moskau 1940. (Belij 1903. jan. 6-i levele.)

¹⁰ A Belij: Ivan Alekszandrovics Hlesztakov, Russian Literature, 1985. XVIII, I. 19. l.

— Egyiptomot; a kultúra — málladozó fej; abban — minden meghalt; semmi sem maradt; robbanás lesz: mindent — elsöpör”.¹¹

A nagyvárosi létben az egyénen eluralkodó rémület érzete, látása és terjedésének ábrázolása a gogoli, dosztojevszkiji hagyományokra nyúlik vissza, amit Belij a hasonlóságok szövegszintű felismerhetővé tételével „be is ismer”. Gogol *A köpönyeg* című elbeszélésének befejezésében megvalósuló narrátori tudat — alaki tudatok tudásbeli különbségeinek játéka a *Pétervárb*an uralkodó kompozíciós megoldássá lesz.¹² Ugyanígy kerül át a regénybe és növekszik motívum erejűvé a *Nyevszkij sugárút* című elbeszélés néhány eleme: a geometriai tisztaságú utcaszerkezet és az árnyként mozgó városlakók karneváli „rendetlensége” s a látható világ csalárd tevékenysége. A gogoli „minden csalás, minden álm, s semmi sem az, aminek tűnik” életérzés szinte szó szerint ismétlődik a prologusban: „Csak látszat az, hogy létezik.”¹³ Ami Gogolnál még csak pillanatnyi sejtés volt, azt Belij hangsúlyos illuzionizmussá, a láttatás uralkodó módszerévé fejlesztette. Az átvételek és utalások „beismerése” a narrátori világtudat szerkezetének megkülönböztető elve: E tudat számára a világ az információk szintjén létezik elsősorban, azaz elvonatkoztatással megközelíthető állandó értékek szintjén, így a gogoli, dosztojevszkiji felfedezésű lények a jelenben is aktívan léteznek, mint kauzális tényezők.

A világ ezáltal kettőződik meg: A látható, a „most történik” kiegészül az „előtte történt mindennel”, sőt, a lényeg kerül a narrátori tudat középpontjába, a jelenségvilág „káosza” pedig a perifériára szorul. Ez a polarizálás a mitologizáló elbeszélői tudatok tipikus megoldása s már Dosztojevszkijnél kompozíciós elvvé lett.¹⁴ Így kerül több okból is a *Pétervár* középpontjába az egyén tudatvilága, s a perifériára a közösség, „a szigetlakók” és az „árnyak” mozgása. Ez a látásmód a történelmet nem az emberi közösségek, a társadalmi formációk időbeni léteként kezeli, hanem a nooszféra (a tudat) önfejlődéseként. Fontosnak tartjuk idézni Meletyinszkij ide vonatkozó megállapítását, amely részben a polgári tudatregény korábbi megítélésének pontosítását is tartalmazza: „A XX. századi mitologizmus pátosza mégsem abban van, hogy a kortársi világ elsekélyesedését és eltorzulását e magasságokból láttatva leplezte, hanem inkább abban, hogy felmutatott bizonyos változatlan, örök értékeket, pozitívakat vagy negatívakat, amelyek átsejlenek az empirikus lét és a történelmi változások áradásán.”¹⁵ Belij az 1905 utáni orosz szituációból kísérelt meg felmutatni olyan negatív értékeket, amelyeket kerülni vélt (az állami és az egyéni terrorizmus), és olyan pozitív értékeket, amelyekben reménykedett (a Bronzlovas elrugaszzkodása): „A bronzló, ha egyszer hirtelen felágaskodott, és szemével méregeti a levegőt, nem engedi le a patáit: lesz — szökkenés a történelem fölött.”¹⁶ A szimbólumválasztásban benne rejlik Gogol „meghaladása” is: Ő még száguldó trojkának minősítette Oroszországot, mintegy a népi-nemzeti jelleget megőrizvén. Belij az első péteri hirtelen fordulatot, a visszahúzó hagyományoktól való elrugaszzkodást ítéli folytathatónak. Ha az eposz a társadalom és az egyén egyensúlyának műfaja volt, s a regény az

¹¹ A. Belij: Pétervár. Budapest 1985. 459. l.

¹² Kovács Árpád: *Kategorija povestvovanyija v. poetyike B. M. Fjehenbauma*. Revue des Études Slaves, LVII/L, 1985. 125—135. l.

¹³ A. Belij: Pétervár. M. f., 8. l.

¹⁴ J. Meletyinszkij: A mítosz poétikája. Budapest 1985. 191—193. l.

¹⁵ Id. mű, 380. l.

¹⁶ A. Belij: Pétervár. M. f., 108. l.

egyensúly felbomlásának, a küzdelemnek a terméke, akkor a tudatregény az egyén önmagára bizottságának a műfaja. Ebből az állapotból, a konkrét történelmi szituáció reménytelenségből az egyén a tudat szabadságának erejével próbál áttörni az értékek világa felé.

2.1. Tudjuk, hogy a *Pétervár* nem „önálló” regényként íródott, hanem *Kelet vagy Nyugat* címmel az orosz-tudat fejlődéséről tervezett ciklus (trilógia, tetralógia?) második darabjaként. Ivanov Razumnyiknak 1913 decemberében a következőket írta: „Az Ezüst galambban a hősök tudata, úgymond, értelem és ész nélkül merül az ösztönszintlébe; itt [a *Pétervárban*] a tudat elszakad az ösztöntől. Az eredmény — szomorú: mindkét esetben az. A trilógia harmadik részében a formula a következő lesz: A tudat szervesen össze fog kapcsolódni az ösztönléttel, úgy, hogy ne veszítse el önmagát az ösztönökben, és ez lesz a valódi élet.”¹⁷

Belij nehezen talált rá a mű címére: a *Lakkozott hintó, Az Admirális tűtornya, Vörös dominó, Gonosz árnyak* után V. Ivanov javaslatára a *Peterburg-nál maradt meg*, mivel a regény sokfajta jelentését képes egybeolvasztani ez az elnevezés, fogalom. Fogalom, mivel Peterburg valóban jelentésesebbé vált egy egyszerű városnévnel az orosz szituációról való gondolkodásban. A városépítés barbár tempója következtében már a XVIII. században egyszerre lengte körül magasztaló és elátkozó legenda.¹⁸ A felvilágosult európai szellemiség „ablaka” mellett az „antikrisztus” városa is. Ez a kettősség különféle transzformációkban (gazdagok — kishivatalnokok, Nyevszkij sugárút — periféria, fény — árnyék, a látható — a rejtett élet, európai — orosz) mintegy két évszázadon át kísérte. Van valami paradox abban, hogy a provinciális, feudális Oroszországot egy város reprezentálja, szimbolizálja a történetfilozófiai elemzésekben. Ám „még” Sz. Scsedrin is *Egy város történetében* gyűjtötte egybe az orosz életmód jellemző figuráit, visszahúzó eszméit és különös hangulatait, s a *Pétervár* ironiáját, a narrátori tudat manifestált fölényét, valamint az ábrázolt világ összetettségét tekintve rokonságot is mutat vele.

Ragyiscsevnél még csak a mű címében (*Utazás Pétervárról Moszkvába*) szerepelnek a városok, az erkölcsrajzos társadalomelemzésből valójában kimaradnak. Valószínűleg annak okán, hogy Ragyiscsev a „fővárosi” cárnő illúzióssá hamisított vidéki utazásának ellenművét kívánta megírni. Belij a regény prologusában az Orosz Birodalom, Kijev — Moszkva — Pétervár kapcsolatokkal való indítással Gogol 1836-ban írt *Pétervári feljegyzések* című karcolatának ellentétezeit és hangulatát idézi. Pétervár: himnemű, akkurátus német, vőlegény, világos boltok hálózata, s Pétervár számára szükséges Oroszország. Moszkva: nőnemű, orosz nemes, menyasszony, nagy vendégfogadó, s Oroszországnak szüksége van Moszkvára.¹⁹

A „Pétervár számára szükséges Oroszország” gondolat mellett átveszi Gogol másik megállapítását is, amely szerint a városlakók egymástól elkülönülő, zárt szociális körökben élnek s a tömeg együttléte, közösségi formátuma csak illúziós rend, amely mögött az egyén magányos. Ez az elkülönültség szabályozza a *Pétervár* alakjainak szűkös kommunikációját is, valójában a narrátori közvetítés segítségével „értenek szót” egymással. Így az alaki tudatok önállósága erősen redukált, nem belülről, hanem kívülről vezérelten irányulnak

¹⁷ A. Belij: Peterburg. Moszkva 1981. Kiegészítések. 516. l.

¹⁸ Vö.: L. K. Dolgopólov: Na rubezse vekov, Leningrád 1977. 158—204. l.

¹⁹ N. Gogol: Szobranije szocsinyenyij, 7. köt. Moszkva 1984. 170. l.

a világra, s ebben különbözik Belij megoldása az európai tudatregény kísérleteitől, amelyekben a hősök tudatának önállósága maximális.

Gogol nyomán a Moszkva—Pétervár polarizáció elfogadott lett az orosz társadalom fejlődéséről való gondolkodásban. Belinszkij *Pétervár és Moszkva*, Herzen *Moszkva és Pétervár* címmel ír eszmefuttatást a század közepén. Mint ahogy Gogol is, ők is többet foglalkoznak Pétervár és Oroszország viszonyának összetettségével, mint Moszkva és Oroszország kapcsolatával, amelyet természetsszerűbbnek minősítenek. Herzen Ivan Hlesztakov fogadtatásának példáján mutatja be Pétervár intellektuális fölényét, meghatározóbb jelenlétét az orosz fejlődésben: „A ma Oroszországról beszélni — annyi mint Pétervárról beszélni [...]”²⁰ Belinszkij pedig egyenesen „egész Oroszországban egyetlen város”-nak nevezi, s a feszültség feloldhatóságát az egyesítésben, a kommunikációban látja.²¹

A Pétervár—Moszkva szimbólum-ív orosz teljességét Belij is érezte, s a *Pétervár* után „Moszkva” regényét is megírta, de az első világháború, valamint a forradalom élményének hatása következtében ez a mű már nem illeszkedik az eltervezett trilógia szerkezetébe. A *Hogyan trunk mi?* című vallomásában még azt is megemlíti, hogy kár volt sietnie a *Pétervár* írásával, nem 1905-öt, hanem 1914—15-öt kellett volna a történet idejéül megtenni.²² A század első évtizedének irodalma azonban arra inspirálta, különösen 1905 tapasztalata alapján, hogy össze lehet foglalni a Pétervárhoz tapadt jelentéseket. Az orosz szimbolista urbanizmusban uralkodó téma volt Pétervár, különösen a Bronzlovasz mitologizálhatósága, transzhisztórikus értelmezhetősége következtében, és a Puskin, Gogol, Dosztojevszkij, Nyekraszov művészetében felhalmozódott gondolati, poétikai anyag transzformálhatósága révén. E. Ivanov, Merezkovszkij, Bunyin, Blok, Brjusov, Annjenszkij alkotásaiban egymáshoz közel álló alternatívái fogalmazódtak meg a város, városlakók és a cár (szobor) viszonyának.²³ Belij *Hamu* című lírai kötetében külön ciklust alkotnak az „Oroszország” és a „Város” tematikájú versek, és korábbi műveiből is vezetnek szálat a *Pétervár* felé, az egyes városi jel(kép)ek jelentésgazdagodását követve. A szemantikai telítődés együtt járt a feszültségnövekedéssel, s Pétervár mintegy megismétli a XVIII. század eleji sokkoló, provokatori, kihívó hatását. Részben ezért kel ismét életre a városalapító szobra is, hogy a historikus ugrást elvégezze. A „szigetlakók Pétervárjának” ugráskísérlete azonban groteszkre sikerül: a meggyilkolt Lippacsenkón ülő cár — bajszos Dudkin „lovasszobra” szinte a középkori misztériumjátékok világkettőzését idéző transzformációs eljárás. A dudkini párban a porovokatori város-demiurgosz a civilizációs ableuhovi város-renddel áll szemben, s az alakok története e két pont között megy végbe a jelenségek szintjén.

2.2. A regény prologusának nemzeti térképrajza az Orosz Birodalom hivatalnoki meghatározásával indul és azzal is zárul: a „Birodalom és a körrendelet” keretezte rendszerben értelmezi a narrátor Pétervár középpontképző

²⁰ A. Gercen: Moszkva i Peterburg. — In: Peterburg v russzkom ocserke XIX. veka. Leningrád 1984. 52. l.

²¹ V. Belinszkij: Peterburg i Moszkva. — In: Peterburg v russzkom ocserke XIX. veka. Leningrád 1984. 93. l.

²² K. N. Bugajeva: Voszpominanyija o Belom. Berkeley 1981. 313. l.

²³ Vö.: Sigrid Nolda: Symbolistischer Urbanismus. Frankfurter Abhandlungen zur Slavistik, 25. 1980. 83—103. l.

szerepét. Az elbeszélő szavával élve, ezen „kiterjeszkedés” a város fontosságának, a külső rendnek a csúcsa. A regényalakokhoz kapcsolódó világ egyre szűkül: sugárút — palota — dolgozószoba, majd pedig „az a hely” Apollon Apollonovics élettere; és az utca — kis ház — bál — hálószoba —, s végül „egy kis sarokba húzódva leguggolt” Nyikolaj Apollonovics. Az epilógusban pedig el is hagyják Pétervárt. Ezen ereszkedő fejlődésvonal mentén enyhül a narrátori ironia is.

A város geometrikus szerkezetének tisztasága a látszat külső rendjét kényszeríti az életre, az európai rendet, mert a Nyevszkij Proszpekt „nem egyszerűen sugárút, hanem európai sugárút”, s a városlakók cirkulációját szolgálja. Ez a tervszerűség és szimmetria nyugtatta meg a hivatal (a rend szervező ereje) fejének, Apollon Apollonovicsnak az idegeit is. Az elbeszélő megosztja tudását vele, s így részben az ő nézeteiként, agyjátékának eredményeként kapjuk a külső rend életfilozófiai és történetfilozófiai általánosításait, a „pithagoreista” világértelmezést, amely szerint az élet lényege geometrizálható, algebraizálható. A dolgokon belüli és a dolgok közötti viszonyoknak ilyen metafizikus analógiák révén való kifejezhetőségével való foglalkozás a századelő egész művészi gondolkodásának egyik sajátossága. A történelem fogságából való kiszabadulás lehetőségét vélték ebben a mitizáló szamizsztikában, ami jól beleillett a jel-mágiájának általános rendszerébe, gondoljunk csak a Belijjel egy időben alkotó V. Hlebnyikov univerzális szám-törvényeire. Az ő műveiből valók is lehetnének a regény *Négyzetek*, [...] című részének záró mondatai: „Egész Pétervár az n-edik hatványra emelt sugárút végtelensége. Péterváron túl — semmi sincs.”²⁴ A szenátori tudat megcsontosodott működésének eredményeképpen gondolatársításai mindig erre a területre vezetnek, s szinte már egyfajta szemléleti görcsöt tükröznek: „[...] a párhuzamos sugárutak hálózata négyzetek és kockák felületeivel a világegyetem végtelenségévé tágult: minden lakosra egy négyzet jutott.”²⁵ Nem egyszerűen ismétlődésről és fokozásról van szó, hanem oly mértékű halmozásról, amelyben már a tudatszűküлт állapot egyszersmind önmaga paródiáját is jelenti, s csak a szenátor bukásával, nyugalomba vonulásával oldódik fel, miután „nem nézegette kedvenc idomát”.

A narrátori tudat városelmélete azonban összetettebb a külső rendnél, a gogoli Nyevszkij Proszpekt-élménynél. A Birodalom Pétervárja mellett az egyén Pétervárját is tartalmazza, a sápadt, szürke, fekete árnyak és a ködök, rejtelmes találkozások városát. Ezt a városképet nagyrészt a fiú, Nyikolaj Apollonovics agyjátéka révén kapjuk meg sok dosztojevszkiji allúzióval és Belij életrajzából, emlékezéseiből azonosítható mikrohelyzettel (ilyen például az éjszakai találkozás a hídnál).

Az egyén árnyékká való lefokozódásának „köpönyegi” ötletét Belij felűsíti, s a rémületkeltő rejtélyből kikényszerített városi életformát épít. Az árnyék-alakban létezőket (a tömegembereket) a regény mindegyik szereplője így észleli, és a narrátor is így vesz róluk tudomást. A történés folyamán lényegében „A szigetek lakói meghökkentik az embert” című jelenet elbeszélői epilógusának motivikus ismétlései, részekre bontása, kifejtése megy végbe: „[...] ó, orosz emberek! Ne engedjétek ki a szigetekről az árnyékok tömegeit! A Léthé vizén át már fekete és szürke hidakat vertek. Szét kellene szedni őket [...].

²⁴ A. Belij: Pétervár. M. f., 26. l.

²⁵ Id. mű, 427. l.

Késő [...]”²⁶

Az elbeszélő csak látja, de nem érti a történelmi tömegviselkedést. Amit a narrátori tudat érteni vél belőle, azt is egyfajta szellemi távolságtartással és fölényérzettel teszi, ezért nem is tudja igazán egyéníteni ezt a szociális mozgásformát. (A. Blok *Tizenketten* című forradalmi poémájában [1918!] is csak csoportként, menetelő zajok és beszédfoszlányok együtteseként jelenik meg a lírai hős előtt a tömeg.) Az agg szenátor is a távolságtartás biztonságát élvezi: „[...] az árnyékáradat a világ nyugodtan hömpölygő üzeneteként jelent meg előtte.”²⁷ Az elbeszélői távolságtartás és fölényérzet iróniává fokozódik az „Árnyak” című részletben, amely így indul:

„Árny mondta árnyak:

— Egy szót se a vörös dominóról!

— Hát maga ismeri?

— Egészen a lakásáig követtem.”²⁸

Az irónia nem csupán az alakok árnyék létre irányul, hanem szociális szervezkedésük jellegére is, amit az elbeszélő a szervezeti és az egyéni terrorizmusra egyszerűsít le. A narrátori tudatban a tényleges, a tömegforradalmiság, mivel az osztályharc fogalmát nem ismeri fel és el, az összeesküvés, az anarchikus tett, a provokáció jegyeivel azonosítódik. Az „Eközben a beszélgetés tovább folytatódott” és „A jelentős személyiség” dialógusaiban a forradalmár és a provokátor, valamint a véletlenül belesodródott polgár nézetkeveredései a narrátori tudat közvetítésében egyszerre jelennek meg komolyan és ironikusan. Az alakok mintegy önmagukat leplezik le a beszélgetésekben. Dudkin, Lippacszenko és Nyikolaj Apollonovics „forradalmi gondolkodásának” csak a perifériáján jelenik meg Marx és a szigetek népének mozgalmi élete. Szofja Petrovna állandóan vitatkozó vendégei számára csak metafizikus, készen talált fogalomként él a forradalmi frazeológia: a „revolúció — evolúció” állandó ismételtetése a természetlen eszmecseréknek már-már parodisztikus jelleget ad.

Van azonban a forradalmiságnak egy egyetemesebb, teoretikusabb értelmezése is, amelyet az elbeszélő az ironikus változattal párhuzamosan, pozitívan, pátoszos emelkedettséggel bontakoztat ki: „[...] olykor különösen erőssé és jól hallhatóvá fokozódott; máskor halkán hangzott az „uuuu — uuuu — uuuu” Moszkva, Pétervár, Szaratov város környéki mezőin: de a gyárduda nem búgott; szél nem volt; és — csendben maradt az eb. Hallottad már ezt a dalt: ezerkilencszázöt októberéé?”²⁹ Szinte szó szerinti fogalmazásban megismétlődik az idézett historikus zene élménye a „Karcú, halvány, lelkes nemes” című részletben s ezáltal a tényszerűség hitelére tesz szert. A forradalom mint zeneiség a természetelvű világváltoztatás wagneri elveihez nyúlik vissza, s a szimbolizmus kedvelt históriamagyarázó okfejtése volt, mivel az anyagtól való maximális elvonatkoztatáson alapult. A tömegmozgás, az „ázsiai”, „mandsúriai” árnyak előjövetele több alkalommal is a világzene meghallását idézi elő a narrátori tudatban. Az orosz és az egyetemes emberi sors zenei szimbolizáltságú meghatározottsága már 1902-ben felbukkan Belij gondolataiban, midőn a „peszny szisztyemi” (a rendszer zenéje)-ről beszél.³⁰ A zeneiség világtéremtő

²⁶ Id. mű, 28. l.

²⁷ Id. mű, 29. l.

²⁸ Id. mű, 139. l.

²⁹ Id. mű, 89. l.

³⁰ A. Belij: Szimbolizm. Moszkva, 1910. 527. l.

jelentésségének alaki megfelelője a „fehér dominó” (Krisztus), mivel ő a jelenkori kultúra számára a legegységesebb archetípus. Nem véletlen, hogy Belij is az „ő jelenlétével” egészíti ki a forradalom győzelmét a *Krisztus feltámadt* (1918) című poémájában, mivel a szociális átrendeződést önmagában nem tudja törvényszerűnek elfogadni.

Az „emberek a városban” regényi ábrázolása összefonódik a „város az emberben” viszony intellektuális és pszichológiai elemzésével. Az átcsapások bonyolult rendszere olyan összetettséget eredményez, amely az olvasás folyamataiban csak visszalapozásokkal, a távoli összefüggések nyilvántartásával követhető. Ezt a jelleget a regény eredeti terjedelmének erőteljes lerövidítése is felerősítette, mivel fokozta a szöveg fragmentum-vonásait. A tárgyi világ tudati transzformálódása, az érzetekben való feloldódása csak ritkán részleteződik a *Pétervárban*. Talán csak „A levél” című részben szabadul el egy pillanatra az alaki tudat, midőn Nyikolaj Apollonovics fáradtan az utcán találja magát. Közvetlen utcai környezetének (a „kis fekete háznak”, a „pocsolyáknak”), fáradt lábainak észlelése, zaklatott gondolatainak áradása olyan szövevényes, amely az európai tudatregény belső monológ-technikáját idézi, amellyel már Lev Tolsztoj is kísérletezett.

Belij azonban nem engedi függetlenedni az alaki tudatokat és cselekvéseiket sem. Szerepkörük a narrátori szándék által határolódik be, mivel a *Pétervár* a tudat lehetőségeit vizsgáló regény, s az intellektualitás uralja a jelenségvilág meghaladásának kísérleteit.

2.3. A narrátori tudat szerkezetében a regényi történés, az alakok helyzettörténete a városbeli pozíciójuk által és a városban való mozgásuk által meghatározott. A palotalakók, az Ableuhov család (Apollon, Nyikolaj és Anna Petrovna) története két hagyományos családregegyi motívumot egyesít. A házasságtörés kalandját: Anna Petrovna távozását és visszatérését, és egy a mítoszok világába visszanyúló motívumot: az apagyilkos fiú sorsát. Anna Petrovna lázadásában és megtérésében az orosz olvasó számára természetesen adott az *Anna Kareninával* kínálkozó összevetés: A polgári formátumú lázadás a polgári rend ellen a (női) tett szintjén csak a pillanatnyi kimentést és nem a megoldást eredményezi. Anna Petrovna visszatérésének harmóniája, a bukás elfogadása. Az apagyilkossághoz kapcsolt „eszme nevében való cselekvés” mozzanata is hamisnak bizonyul, s egészen könnyedén omlik össze.

A tudatregényben a módszer természeténél fogva az epikus történés kronologikus nyomon követése csak másodlagos feladat, s így számos részlet kidolgozatlanul marad. A családregegy Nyikolaj Apollonovics révén kapcsolódik a forradalmárok történetéhez, mivel elvállalja a bombát rejtő szardíniásdoboz őrzését s a vitákban is részt vesz. A regényi történés egy harmadik szálon is bonyolódik, a szigetlakók világában, valamint belőlük és a végtelen orosz pusztákból kinövő történelmi zeneiségben.

A narrátori tudat regényében a hagyományos regényi cselekményleírás, történetelemzés elhalványul. A történés, az alaki tettek oksági kapcsolatainak értelmezése nem a szándék—tett—következmény rendszerben megy végbe, hanem egy, a tudat által egyetemesebbnek ítélt összefüggésrendszer alapján. Hagyományosan nézve a regényi hősöknek nincsenek is tettei. Nyikolaj semmit sem tesz, csak elvállal, a felhúzott bomba a véletlen segítségével cselekszik. Lihutyin „öngyilkossága” karneváli, már-már bohózati jelleget ölt: „[...] a borotvával véletlenül lekapta a fél bajuszát: az egészet le kellett borotválni

(majd feltörik az ajtót, bejönnek és meglátják — fél bajusszal, méghezzá [...] helyzetben).”³¹ Lippacszenko megöletésének története, haldoklásának leírásában is perverz látvánnyá torzul a tett, s ezzel jelentéssége megváltozik, mintegy lefokozódik. A részletezés gusztustalan naturalizmusa mintha az ember anyagi meghatározottságának primitív volta fölött a tudat groteszk kacaját közvetítené: „[...] forró folyadék patakja zúdult végig a hátán a lapockájától a faráig; estében rádöbbsent: Széthasították a hátát (így hasad szét a hideg malac szőrtelen bőre a torna alatt); alighogy erre rádöbbsent — forró folyadék patakját érezte: a köldöke alatt.

És sístergés hallatszott onnan; és valahol az gondolódt, hogy ez — gáz (szét volt hasítva a hasa); [...]”³²

Már Dosztojevszkijnél másodlagossá rangsorolódt a materiális, szociális tett a tudati analízissel szemben, ám nála még a tudati értékelések polifóniájának tematikus központja maradt. Belij jobban megnöveli az anyagi és tudati szféra közötti kauzalitások távolságát, s a történés játékká, véletlenekké darabolásával ezt ki is fejezi.

Az anyagi történés és a tudati szféra érintkezéseinek vannak feszültséggel telített, jelentőségteljes alkalmi: a véletlen utcai találkozások, a megvilágosító látomások és az elbizonytalanító álmok. Az agg szenátor külső véletlenséggel (az utcán a hintóból kipillant) és titkos elrendeltséggel (fizikailag összerándult, látomása volt) találkozott „a szempárral”, s a találkozás felidéződő emlékei alakítják a véletlent elrendelt törvénnyé, amelynek eseményes következményei is lesznek (a merénylet). A „fehér dominóval” való találkozások is váratlanok és ismétlődők (a negyedik, hatodik, hetedik fejezetben). Az első találkozás sejtető alakja, a „szomorú és hosszú férfi” gesztusaiban, kijelentésében Krisztus villan fel: „Lám, ti mindnyájan megtagadtatok: én mindnyájatokkal törődöm [...]”³³ Nem a győzedelmes, nem a feltámadt arche-alak (mint majd a forradalmi poémákban), hanem rejtőzködő szemlélődő, aki látni engedi magát partnerének, de „megparancsolta neki, hogy hallgasson”.³⁴ A történés és a tudati szféra érintkezései alkalmiból rituális helyzetek, szellemi terek bontakoznak ki, amelyekben felismerhető jelként mutatkoznak meg a lényeg-okok és lényeg-következmények.

2.4. A szimbólumok tehát kettős létűek a regényben. Az alaki tudatok mint váratlan, különös, sejtelmes jelenségeket érzékelik (a piros és a fehér dominók, a Szaturnusz, a táncok, az utcai moraj, alkonyat, beszélő személynevek). A narrátori érzékelésben és szóban (rendszerint az ismétlések révén, az allúzióteremtés révén vagy az önidézés eszközével) a szimbólumok külön jelentést kapnak, sajátos katartikus feloldódáson mennek át.³⁵ A katartikus feloldódás a narrátori tudat intellektuális teljesítménye, amelyben a narrátor regény előtti és „regény fölötti” tudása is szerepet játszik. Így ütköznek oppozíciók — jelentések: jelen — időtlenség, föld — kozmosz, ember — árnyék, ember — Krisztus, zaj — zeneiség, történelmi káosz — providencia, piros

³¹ A. Belij: Pétervár. M. f., 215. l.

³² Id. mű, 416. l.

³³ Id. mű, 193. l.

³⁴ Id. mű, 195. l.

³⁵ Vö.: D. Makszimov: O romane — poeme Andreja Belogo „Peterburg” (K voproszu o katarziszze). Dissertationes Slavicae, Szeged 1985. 31—166. l.

— fehér, rend — haláltánc, természet — civilizáció, jelenség — lényeg. A szimbólumjelentések feszültséges, dinamikus rendjében nyer értelmezést az alaki tett és világhérzekeles.

A narrátor számára így más jelentésű és jelentőségű Apollon Apollonovics Ableuhov görög apollói és kirgiz Ab-Laj-Vhov-i származása, mint az agg szenátor számára. A narrátor a keleti sorsszerűséget, a történelmi megismétlődést és a kifejeletet is belelátja.³⁶ (Az „Ítélet” című rész történetfilozófiai álomlátása elemzéseinek csapongása a „mongol ügy” és a Szaturnusz-Kronosz eljövetele és az apagyilkosság körül.) A vörös dominó jelentéstörténete is tágabb regényi megjelenésénél. Egyrészt az ember és a maszk, a rejtőzködés kapcsolata már a *V letnyem szadu* (A nyári kertben, 1906), a *Prazdnyik* (Ünnep, 1908), a *Maszkarad* (Álarcosbál, 1908) című verseiben központi motívumként jelenik meg. Másrészt a vörös szín és a forradalom, a népi bosszú, a vörös rémület fogalmában már 1905 után megjelenik. Ugyancsak a *Város* című ciklusban jelen van már a tánc—haláltánc—Oroszország kapcsolat.³⁷ A „Riadalom” című jelenetben az egér — szürke Apollon Apollonovics mindennek nekiront, ami vörös, mert megsejti a veszélyt: „[. . .] táncoló lábak görcsös rángatózása és mulatságos öltözékek vérvörös ráncai voltak; azokat a rongyokat látta valamikor: a téren, a Kazanyi-székesegyház előtt; ott zászlonak nevezték ezeket a rongyokat.”³⁸ Pétervár a várakozás, a korszakváltás feszültségében két karnevál színhelye egyidejűleg: A szigetekről és a pusztákról a Nyevszkij Prospektre befelé táncoló tömegek karneválja egyszerre zajlik a palotalakók álarcosbáljával.

Dehistorizált és deszociologizált regényforma jött létre a narrátori tudat szimbolizáló működése következtében, amely önmagát nem a társadalmi erőviszonyok szerkezetébe akarja beilleszteni, hanem a jelentéses vezérmotívumok segítségével az objektív történelmi idő fölötti törvényeket keresi. A törvények létét az idő ciklikusságának, körforgásának az elmélete tétélezte, amely a XIX—XX. századi remitológizálás, vagy ha úgy tetszik: metamitológizálás egyik alapeljárása. A századforduló Oroszországának európai és ázsiai meghatározottságának tágassága különösen alkalmas volt a mitologizáló elméletek befogadására.³⁹ Belij felkészültsége, nyitottsága révén nem a „teljes mitológiákat” használta fel, hanem azok fragmentumait, mitológémai. A cikluselmélet a fragmentumokat kicserélhetőnek, felcserélhetőnek tartja, s így alakul ki az emberi kultúra „időn kívüli” jelentés-sűrítésének struktúrája. A *Pétervár* időzített bomba ideje mindössze huszonnégy óra, s ebben a külső keretben évezredek villannak egymásra (Szaturnusz, Krisztus, Ab-Laj-Uhov, Buddha, Kant, Első Péter). A regény kritikai irodalma mindmáig vitatja, hogy e mitologizáló regényformában milyen szerepet játszottak R. Steiner antropozófiájának tanításai, mivel magának Belijnek a nyilatkozatai sem ellentmondásmentesek.⁴⁰ Annyi kétségtelen, hogy a narrátori tudat tágabb és összetettebb az

³⁶ Vö.: L. Dolgoplov: Tvorcseszkaja isztorija romana A. Belogo „Peterburg”. — In: A. Belij: Peterburg, Moszkva 1981. 525—568. l.

³⁷ Vö.: S. Cioran: The Apocalyptic Symbolism of Andrej Belyj. Mouton 1973. 137—160. l.

³⁸ A. Belij: Pétervár. M. f., 198. l.

³⁹ J. Holthusen: Rußland in Vers und Prosa. München 1973. 163. l.

⁴⁰ Vö.: D. Makszimov: O romane — poeme Andreja Belogo „Peterburg”. Dissertationes Slavicae, Szeged 1985. 105. l.; Boris Christa: The Poetic World of Andrey Bely. Amsterdam 1977. 91—104. l.

antroposzofikus szemléletnél, s a mitologizáló párhuzamok mellett a nem mitológiai analógiákat is halmozza, illetve a mitológémákat ambivalensen kezeli: Hol megnöveli értéküket, hol súlytalanítja, hatástalanítja őket. A gogoli és a puskinai allúziókat és a mítoszszellemeket egyforma funkciókban használja fel a narrátor az orosz szituáció összetettségének és mélységének megmutatására, konfliktusainak hol ideologizálására, hol pszichologizálására. Ezért tartjuk túlzónak Meletyinszkijnek azon megállapítását, hogy: „Teljesen világos, hogy éppen Joyce teremtette meg a modernista mitologizálás alapformuláját [...]”.⁴¹ A Belij teremtette regény műfajforma „nem marad el” a Joyce-itól, s keletkezésében, poétikai összetettségében meg is előzi azt.

2.5. A beliji regényforma poétikai jellege azonban szélesebb a mitologizáló tudatregénynél, polifonikusabb annál. A narrátori tudat regényformája ugyanis az alaki tudatáram-epikát összekapcsolja a szövegszervezés folklór típusú hatásmechanizmusával. Ez egyrészt a hangzásra való törekvést jelenti: a sajátos ritmizálást, a mikro- és makroegységek rímszerű ismétléseit, a hangalak-asszociációs kapcsolatokat, a népi beszéd és tudat viszony közvetítését, a gogoli szkaz (elmondás) forma továbbfejlesztését.⁴² Másrészt Belij lírikusi tudására visszavezethető hatásmechanizmusok működnek a *Pétervárbán*. Az egyes hangok önálló jelentést kapnak, a századforduló lírája ugyanis újra felfedezi a fonoszemantikát, Belij külön „tanulmányt” is ír róla (*Glosszológia*, 1917). Az ironizáló játék, a narráció minden szintjének jelentéssé tételére való törekvés jelentkezik a nevek beszéltetésében is: Apollon Apollonovics Ableuhov a mitologizáló Nyugat—Kelet szintézis kis remekműve, Lippacszenko provokátori, ügynök létét a jelentés-sejtetés közvetíti (hozzátapadni, ráragadni), a Szaturnusz „cela [...] tourne, sa [...] tourne” pillanatnyi agyjátékában egy mítosz lobban el.

A narrátori tudatjátékot a hatáshalmozás, az ornamentálisra való állandó beállítottság jellemzi. Az orosz (szovjet) ornamentális próza vele kezdődik lényegében és vele is ér csúcspontjára, a követők (Vsz. Ivanov, Pilnyak, V. Veszjolij) ugyanis nem érik el a beliji teljességet.

A város, a táj, a világ részleteinek a narrátori tudatba való bekerülése sajátos poétikai konfliktusosság eredménye. Az egyes fragmentumok, jelenségek nem mindig ugyanazon előjellel apperceptiálódnak. Az események uralkodó napszaka a regényben az alkonyat és az éjszaka. Az alkonyat gazdag fényjátékának hatása hol megerősíti, hol megszünteti a történetrészletek érvényét, hangulatát. A narrátori tudat azonban következetesen „kiegészíti” a megszűnés, az elmúlás érzetével: „[...] az a csupa türkizkék egyenletesen ömlött el a rózsaszínű gyöngyházak törmelékei között; igen — már hamarosan ráömlik a sötét kékség, a sötét kékeszöld mélység: a házakra, a gránitokra, a vízre.

Nem lesz alkonyat.”⁴³

Az epikai rímként ismétlődő naplemente a látványból kiterjesztett jelentéssé növekszik, s az epilógusbeli megismétlés mintegy igazolása ennek: Nemcsak Péterváron, hanem a piramisok lábánál is érvényes a látvány—jelentés transzformáció.

⁴¹ J. Meletyinszkij: A mítosz poétikája. Budapest 1985. 463. l.

⁴² Vö.: K. Szjoke: Ornamentálnij szkaz ili ornamentálnaja proza? Dissertationes Slavicae. Szeged 1976. 57—64. l.

⁴³ A. Belij: Pétervár. M. f., 128. l.

Az ironikus tudat azonban nemcsak jelentést hoz létre a látványból, hanem gyakorta meg is semmisíti vagy kétségbe vonja ezt, s ez az állandó oszcilláltatás egyfajta dinamikus illuzionizmust eredményez. A világnak ilyen módon való bizonytalanná tételét, a jelenségek oszcilláló mikropszichologizálását Gorkij Klim Szamgin tudati amorfizálódásának leírásában érvényesíti, s Bulgakov pedig központi szervező elvvé teszi a drámai és a regényi szűzsé felépítésében.

3.1. A *Pétervárban* a narrátori tudat számára a jelentésteremtés és -megsemmisítés konfliktusos játéka jó eszköz arra, hogy az anyag és a nooszféra küzdelmét az utóbbi fölényével, függetlenedésének igazolásával mutassa meg. A nooszféra önmozgása azonban gyakorta terméketlen s a narrátori tudatban végbe is megy az ironikus leleplezés. Ennek révén lép túl Belij a szimbolikus regény klasszikus műfajformáján és hajt végre „puskini fordulatot” az orosz epikus szó fejlődésében. Az objektivitás és a rejtőzködés poétikájának küzdelmében Puskin ugyanis az utóbbi segítségével lépett előbbre, s haladta meg az objektivitás korhoz tapasztó inerciáját.⁴⁴ Puskin az orosz lemaradást csökkentette az európai eredmények asszimilálásával, Belij a Tolsztoj, Dosztojevszkij adta orosz előnyt újította meg a regényformában a narrátori tudat regénye révén. Részben az orosz szituáció különössége adta ezt a lehetőséget. 1905-öt és következményeit az intelligencia nem saját sorsként, hanem látványként élte át, s így absztrahált belőle jelentéseket. Felkészültsége, az orosz és európai história tudása révén úgy tételezte, hogy az egyén felől lehet csak a civilizációtól visszavenni a világot és eljutni, a közösséget is eljuttatni az ember — természet, anyag — tudat, orosz — európai egyensúlyának az állapotába. Ez a feladat Oroszországban éppen hátrányai, feszültségei miatt reményteljesebb, mint Európában, s a sajátos reményt a történelem sajátos módon igazolta is.

⁴⁴ Vö.: Király Gyula: Dosztojevszkij és az orosz próza. Budapest 1983. 48—49. 1.

A francia *de* és *à* viszonyszók magyar megfelelői egy Mauriac-regényben

BÁN ERVIN

A latin *dē* és *ad* viszonyszók újlatin megfelelői funkcióinak és — ha lehet erről beszélni — jelentéseinek szerteágazása olyan bonyolult, hogy vulgárisan, illetőleg félig tréfásan azt mondják róluk: Annyi jelentésük van, hogy már nincs is jelentésük. A *Grammaire du français contemporain* (1985) hét oldalon tárgyalja a *de*, körülbelül öt oldalon az *à* használatát, és ez 3-10-szer több, mint az egyéb prepozíciókra szánt terjedelem, jóllehet az ősi „jogú”, a klasszikus latin óta folyamatosan használt viszonyjelölők (*en*, *sur*, *pour* stb.) szintén sokféle szerepet töltenek be.

Ugyanezt mondhatjuk kontrasztív szempontból is. Eckhardt Sándor francia–magyar nagyszótára 13 pontban adja az *à*, huszonkilencben a *de* magyar megfelelőit, az utóbbihoz nem számítottam a névelői funkciót.

A francia nyelvészek egy része úgy próbál jelleget adni a két viszonyszónak, hogy azonos szókörnyezetben oppozícióba állítja őket: *une tasse de thé*, *une tasse à thé*. A *Grammaire Larousse* azonban azok között a viszonyjelölők között mutatja be őket, amelyeknek csak a szerkezet ad értelmet, megjegyezve, hogy ez a kettő még inkább függő helyzetben van, mint a többi.

A „már nincs is jelentése” értelmét átfogalmazhatjuk a lingvisztika nyelvére. Keresztes Kálmán (1975) oly módon vág utat a magyar és az angol határozói viszonyjelölők kapcsolatának labirintusában, hogy minden angol prepozícióhoz magyar közvetlen megfelelőt (*close equivalent*, *direct equivalent*) keres. Megtehetnénk ezt a francia viszonyszókkal is. Ám kiderülne, hogy a *de*-nek és az *à*-nak ilyen megfelelője nincs. A *dē* esetében legalább két funkció, az elatívisi-ablatívisi-delatívisi és a hagyományosan birtokviszony-jelölésnek nevezett szerepkör egyforma eséllyel kerülhetne szóba, az *à* *direct equivalent*-je pedig egyaránt lehetne a datívisi -nak, -nek és bizonyos allatívisi-illatívisi-inessívisi ragok (-hoz, -hez, -höz, -ba, -be, -ban, -ben). A kétnyelvű szótárak a *de* távolodást jelentő megfelelőjét szokták az első helyre tenni, az *à* első megfelelőjeként hol a -nak, -nek, hol a -hoz, -hez, -höz szerepel.

Írásom nem akarja a kérdést eldönteni, csak adalékot szolgáltat a lehetséges magyar megfelelések felkutatásához és megoszlásának vizsgálatához.

A vizsgálat céljára François Mauriac *Le sagouin* — *A kis időtlen* című kisregényének kétnyelvű kiadását használtam fel (Európa Könyvkiadó, Budapest, 1978; fordította Pór Judit). Tudatában vagyok annak, hogy az egybevetés nyelvészetileg nem szabatos, mert a magyar szöveget nemcsak a nyelvészet szabályai határozzák meg, formálódásában szerepe van az irodalom és a fordítástudomány szempontjainak is. Mégis úgy vélem, hogy megállapításaim jellemző tényeket közölhetnek a francia irodalmi nyelvről, a francia–magyar megfelelésekről és közvetve általában a két nyelvről.

Az osztályozásban a formát vettem alapul, tehát a statisztikába beleke-
rült minden szó, amely a latin *dē* és *ad* prepozícióból származik, a névelő és
a névelővel összevont alakok (du, des, au, aux) is. Magyar ekvivalensnek azt
tekintettem, amit a lefordított szövegnek a megfelelő helyén találtam. Csak
három esetben tettem a magyar ekvivalens helyére a francián belüli összefü-
gést vagy funkciót: ahol a *de* vagy az *à* összetett viszonyzó része (*à travers*),
adverbiális szókapcsolatot (*tout à coup*, *d'abord*) vagy más szókapcsolatot
(*une espèce de*) alkot, továbbá a *de* (*d'*, *du*, *des*) névelő funkciójú előfordulásai.
Az *au dessus de* típusú alakokat mindkét viszonyjelölő statisztikájába belevet-
tem. Kötőszó általában ott szerepel megfelelőként, ahol a *de/à* + infinitif
alakot a fordító alárendelt mellékmondat állítmányaként szerkesztette át. A
„nincs explicit fordítás” a francia szerkezetek heterogén tömegével kapcsola-
tos. Így: A *de* és *à* szavakkal álló infinitif magyar megfelelője főnévi igenév
vagy toldalékolatlan névszó; továbbá, ha nem fordítandó névszói szerkezet
(*la baronne de Cernès*) stb. a megfelelő — vagy ha a fordító úgy fogalmazta
meg a magyar mondatot, hogy a francia viszonyzónak semmilyen megjelöl-
hető magyar nyoma nincs.

Különleges szerkezet a birtokos + birtok, mert magyar toldalék ebben
van, de nem a birtokoson, amelyet a *de* jelöl a franciában, hanem a birtokon
(birtokos személyrag). Minthogy a formát vettem alapul, a ragos magyar bir-
tokos és a részeshatározó egy kategóriába került.

A *de* viszonyzó 1065 esetben fordul elő. Ekvivalensek:

-ból/ből, -tól/-től, -ról/ről, közül:	74	íránt:	1
-nak/-nek, birtokos személyrag:	232	közte:	2
melléknévképző (i, -ú/ű, -s):	48	közelébe:	1
tárgyrag (-t):	82	elől:	1
felé:	2	felől:	1
névelő:	80	mint:	1
-ban/-ben:	17	hogy:	48
-on/-en/-ön:	6	ha:	3
-hoz/-hez/-höz:	8	prepozíciós kapcsolat része:	54
-ba/-be:	6	adverbiális és egyéb	
-ra/-re:	18	kapcsolat része:	73
-ig (<i>de longs instants</i> 'hosszú		nincs explicit fordítás:	255
pillanatokig'):	2	-val/vel:	49

Egy előfordulást nem tudtam belevenni a számításba, mert olyan, két
és fél soros szövegrészben találtam, amelyet a fordító számomra érthetetlen
okból egyszerűen kihagyott.

Feltűnő, hogy a távolodást jelentő határozók viszonylag kis számban for-
dulnak elő (7,3%), a birtokviszony-jelölő funkciónak alig harmada arányában.
Kijelenthetjük tehát, hogy a magyar -ból, -ből, -ról, -ről, -tól, -től nem tekint-
hető a *de* direct equivalent-jének. Az, hogy a szótárak, nyelvkönyvek jó része
mégis az első helyre teszi, valószínűleg a történeti (latin) tényező hatása.

Az *à* 441-szer fordul elő, magyar ekvivalensei:

-hoz/-hez/-höz:	14	-an/-en ('harsányan'):	3
-nak/-nek:	31	-t (tárgyrag):	21
-on/-en/-ön:	22	melléknévképző (-i, -ú/-ű, -s):	11
-ra/-re:	37	-ból/-ből:	3
-ban/-ben:	31	íránt:	1

-ig:	2	számára:	1
-val, -vel:	11	prepozíciós szerk. része:	32
-nál, -nél:	9	adverbiális és egyéb szerk. része:	52
birt. személyrag:	3	hogy:	10
közé:	2	ha (à en croire 'ha hihetünk'):	1
-kor:	2	míg:	2
-ni való:	1	nincs explicit megfelelője:	114

A statisztika tehát igazolja, hogy a két viszonyzó közül a *de* gyakorisága nagyobb. A magyar megfelelők szempontjából azonban az *à* oldala tarkább. Ez az utóbbi különbség mégsem olyan nagy, hogy jelentős következtetést vonhatnánk le belőle; jórészt a fordítás kívánta rugalmasságnak tulajdoníthatjuk.

A „nincs explicit megfelelő” körülbelül ugyanannyi mindkét esetben (*de*: 25,3%, *à*: 25,8%). Mindkettőnél jelentős hányad. Ennek pontosabb értelmezése a fordítástudományra tartozik.

Az *à* latin előzményének (< ad) van a magyarban direct equivalent-je, -hoz, -hez, -höz ragunkat tekinthetjük annak. A mintában ez a megfelelés csekély, a három százalékot sem éri el. A superessivusi és inessivusi szerep a viszonylag leggyakoribb, jelentős még a dativusi. Az *à* funkcióinak sokasodásához történetileg hozzájárult a két irányjelölés (indication directionnelle), a *hol?* és *hová?* egybeemosódása.

Ha más fordítja a regényt, a számok valószínűleg változnának, de az eltolódás feltételezésem szerint legfeljebb a *de*, *à* ~ magyar határozórag, névutó *körén kívül* lenne jelentős.

A mondottak szerint mindkét viszonyzóról állíthatjuk, hogy nincs alapjelentése (valeur fondamentale, Grammaire Larousse 1964: 401), amelyből a többi levezethetnénk, legalábbis szinkron értelemben nincs.

Hasonló természetű határozói viszonyjelölők más nyelvben is találhatók. Az angol *at* és esetleg a *to* tekinthető ilyennek. Az oroszban pedig a *po*, amelynek elágazásai azonban valamelyest könnyebben követhetők: különféle használatában négy különböző esettel áll. Kétségtelen azonban, hogy ennek sincs magyar direct equivalent-je. Ha valamely magyar szöveg -on, -en-, -ön ragját vetnénk egybe az idegen nyelvi fordításban található megfelelőivel, feltehetően ugyanilyen tarka statisztikát kapnánk, annak ellenére, hogy a *magyaron belül* kétségtelenül elsődleges a superessivusi szerepe. Olvasói és fordítói tapasztalataim szerint azonban a franciának, illetőleg az újlatin nyelveknek írásomban tárgyalt két viszonyjelölője a funkció sokágúsága tekintetében megelőzi „versenyársait”.

IRODALOM

- Grammaire du français contemporain. Sous le direction de Jolán Kelemen. Budapest, Tankönyvkiadó 1985.
 Grammaire Larousse. Spécial Enseignement. Paris 1973.
 Kálmán Keresztes: Hungarian Postpositions vs. English Prepositions: a Contrastive Study. Budapest, Linguistic Institute of the Hungarian Academy of Science and Center for Applied Linguistics 1975.

A Dernschwam-könyvtár. Egy magyarországi humanista könyvjegyzéke

Kísérőtanulmánnyal közreadja Berlász Jenő. Sajtó alá rendezte és a mutatót összeállította Keveházi Katalin, Monok István. Szeged, József Attila Tudományegyetem 1984. 344 l. (Adattár XVI–XVIII. századi szellemi mozgalmaink történetéhez. 12.)

Értékes forrást tesz közzé ez a kötet a hazai művelődéskutatás számára. Felépítése követi az ilyen jellegű kiadványok klasszikus felépítését. Először magát a forrást közli lehetőség szerint betűhív formában, majd a kötet gondozói (Keveházi Katalin és Monok István) által szerkesztett segédletek következnek, és végül a német nyelvű tartalmi összefoglaló előtt szerepel Berlász Jenő tanulmánya, melyben részletesen elemzi a könyvjegyzéket és kísérletet tesz Dernschwam életének feltárására.

A forrás maga három részből áll: a tulajdonképpeni könyvjegyzék (könyvek nagysága szerint bontva, ezen belül folyószámmal ellátva), az index minor (szerzői betűrendes index, mely kezelhetővé teszi a könyvjegyzéket) és Dernschwam saját kezű kronológiai feljegyzései. Ez utóbbi résznek fontos szerep jut Berlász tanulmányában a könyvjegyzékben található kézírások azonosításában.

Ezt követi a kötet gondozói által szerkesztett név- és helymutató, mely az index minorral együtt tökéletessé teszi a keresés lehetőségét a könyvjegyzék anyagában. Az appendix című résznek csak könyvművészeti célja van. Itt közölnek néhány másolatot Dernschwam ex libriseiből, valamint a gyűjteményben található könyvek közül néhány-nak egy-két lapjáról. Ezután következik a kísérőtanulmány, erről bővebben szólunk.

Berlász Jenő, ahogy előljáróban említettük, két dologgal foglalkozik tanulmányában. A szerkesztői utószóából megtudhatjuk, hogy ez a tanulmány 1964-ben készült, de az azóta eltelt húsz év nem vett el semmit a rendkívül alapos könyvelemzés értékéből. Berlász Jenő figyelme mindenre kiterjed a könyvanyag elemzése során, amit művelődéstörténész csak elképzelhet, de ez az alaposság készíti a szerzőt egy apróbb hiba elkövetésére is. Ez pedig az autopszia elvének teljes mellőzése a kódex formai leírása során. Az, hogy fénymásolatból dolgozik, nem von le semmit munkája értékéből, hiszen így a kódexet kíméli. Az is tény, hogy Berlász nem takargatja ezt a munkáját tulajdonképpen nehezítő tényt, de nem rontotta volna munkájának teljességét, ha a kódex kötéséről inkább nem nyilatkozik fotókópia alapján.

Berlász minden szóba jöhető szemponttal foglalkozik a könyvanyag elemzése során és ezekből értékes következtetéseket von le. Elsőnek a jegyzék szerkezetét tárja fel, majd tisztázza, hogy a törtszám jellegű folyószámozás oka a császári leltár. A „nevező” az eredeti folyószám, a „számláló” a császári könyvtárba kerüléskor adott folyószám. A jegyzékben található kézírásokat azonosítja. A kronológiai feljegyzésekből megállapítja, hogy a jegyzék Dernschwam saját munkája. Azt is rögzíti, hogy mikor kerülhetett a Dernschwam-könyvtár a császári könyvtár állományába. Ezt a folyószámokból állapítja meg.

Ezután tér rá Dernschwam életének ismertetésére, ahol elsődleges célja a könyvanyag jobb megvilágítása. Az életrajzból viszont nem állapítható meg igazán a könyvtár keletkezése. Éppen ezért jobbnak találánk, ha ez a rész nem a könyvanyag elemzésébe ékelődne be, hanem kiemelve esetleg a tanulmány elején kapna helyet. Ezt azért is indokoltnak érezzük, mert a szellemi környezet felvázolásával foglalkozó része sem támogatja kellőképpen a gyűjtemény tartalmi feltárását. Itt talán be lehetett volna építeni az utóbbi húsz év szakirodalmából következő eredményeket, vagy a szerző egyértelműen jelezhetne volna, hogy az ő felfogása továbbra sem módosult.

A tanulmány negyedik része adja a gyűjtemény tartalmi feltárását. Miután ebben az időben a könyv és a mű még nem feltétlenül egymást fedő fogalmak, Berlász azt is tisztázza, hogy a több mint ezer kiadvány kb. kétezer művet fed, és ez a 16. században tekintélyes könyvtárat jelent.

A kiadványok származási helyének feltárásakor érdekes megállapításra jut a szerző. A kiadványok impressumából arra a következtetésre jut, hogy a helynevek nagyjából elhelyezhetők a Fuggerek üzleti érdekerületén. Ez persze várható, hiszen az életrajz-

ban feltárta, hogy Dernschwam a Fuggerek képviselője volt Magyarországon. Ezt a rendkívül alapos és fáradságos munkát még azzal is teljesebbé teszi, hogy feltár nagy nyomdászneveket szintén a kiadványok impresszumából — nem is keveset talál —, hogy ezzel is érzékeltesse a gyűjtemény értékét voltát.

Továbbra is az impresszumot használva forrásként megállapítja a könyvtár gyarapodási ütemét. 1530—50 között tapasztal erős gyarapodást. Felfedi azt is, hogy a gyarapodás 1562-ig datálható, valamint azt is, hogy Dernschwam főleg a saját korát gyűjti.

A tanulmánynak ezt a részét egy rendkívül alapos és hasznos összesítő táblázat zárja.

A következő részben minőségi elemzést nyújt a gyűjtemény anyagáról. Ez a rész képviseli a tulajdonképpeni tartalmi elemzést. Berlász tipikus humanista könyvtárat tár fel. A latin és a görög nyelvű művek alkotják együtt a nyelvek 88 %-át, és az anyag 66 %-a reneszánsz kori művekből áll, az antik világ anyagát valamivel több mint 20 % képviseli. A nemzeti nyelvek viszonylagos háttérbe szorulását Berlász a humanista műveltség uralkodó jellegeként értelmezi teljes joggal.

Ezután tér rá a könyvtár anyagában képviselt szaktudományok feltárására. Az elemzés során Conrad Gesner kategóriáit alkalmazza, és arra a megállapításra jut, hogy az anyag fő része a sacrae litterae könyveiből áll össze. Megállapítja azt is, hogy ez összhangban van Dernschwam humanista érdeklődésével, mert ez a könyvanyag nem a katolikumot, hanem a reformációt képviseli, ami humanista programot is valósít meg, amellet, hogy a polgárság érdekeit képviseli.

Berlász tanulmánya utolsó részében a könyvtár belső, szellemi értékét mutatja be. Sorra veszi a gyűjteményben képviselt kultúrákat (görög, római, ókeresztény stb.) és röviden ismerteti a tudománytörténetileg jelentős műveket ezekből a kultúrkörökből.

A tanulmányt követő utolsóban a szerkesztők tisztázzák az indexben, azaz a jegyzékben alkalmazott gyakorlatukat és ismertetik a név- és helymutató felépítését. A kötetet német nyelvű tartalmi összefoglaló zárja.

Tiszteletre méltó a szerkesztők és Berlász Jenő szándéka, hogy egy értékes forrást hozzáférhetővé tesznek a művelődéstörténet-írás számára, nem kevésbé a munkájuk, amit a kötet elkészítése során nyújtottak.

Solti István

J. Aitchison: Language Change: Progress or Decay? (A nyelv változása: Fejlődés vagy hanyatlás?)

Bungay 1981. 266 l.

A nyelvet, akár az éltető napot, nem lehet megállítani. Ha megáll, akkor mindkettő halott (V. Hugo). E költői szavak azt a prózai tényt tükrözik, hogy a nyelv szociális jellege és kommunikatív szerepe miatt nem lehet statikus. Változásaiban és fejlődésében rejlik az élete. De a nyelvtudományban még most is heves viták folynak arról, hogy mit is jelentenek a nyelvi változások, főleg az analiticizmus térhódítása folytán: fejlődést (O. Jespersen) vagy hanyatlást (K. Brunner)? E bonyolult kérdésekre próbálkozik a bírált könyv szerzője választ adni.

J. Aitchison angol nyelvész, a közgazdaságtan angol iskolájának munkatársa, a klasszikus filológia és a nyelvészociológia specialistája.

A könyv előszóból és négy részből áll: 1. Bevezető ismeretek. 2. A nyelvi változás megvalósulása. 3. Okság. 4. Keletkezés és betetőzés.

A bevezetésben felhívja a figyelmet arra, hogy a nyelvi változás tanulmányozása szociolingvisztikai szempontból kiszélesítette a nyelv természetéről szóló ismereteinket. Ezenkívül próbál általános képet nyújtani a diakronikus nyelvészet napjainkban elért eredményeiről.

A nyelv történetével foglalkozó nyelvész rendszerében két módszert tüntet fel: a történelmi emlékek tanulmányozását és a nyelv azon állapotainak rekonstrukcióját, melyeket nem igazolnak írásbeli emlékek. Ennek következménye a diakronia és szinkronia kategorikus szétválasztása. De az ilyen szétválasztás nem ad lehetőséget a nyelvhasználat éppen azon sajátosságainak meglatására, amelyek a nyelvváltozás — mégpedig a földrajzi és szociális variálás — közvetlen indítékai és előfeltételei. Ezen indítékok felismerése a változásban valóban megfigyelhető: E felismerés a W. Labov által megkezdett

szociolingvisztikai kutatás eredménye. Az ilyen kutatás alapját a nyelv elmosódottságának és variálhatóságának leírásához való statisztikai hozzáállás képezi.

A nyelvben a tudatosult és nem tudatosult változás különbségét a szerző mint két különböző tényezőt tekintti és úgy gondolja, a tudatosult változást társadalmi intézmények szintjén lehet ösztönözni vagy fékezni — ez a nyelvváltozás „felülről” megvalósuló ellenőrzése. A nem tudatosult változások — az „alulról” megvalósuló ellenőrzés. Az elsőre példa a túlzott korrekció azon esete, amelynek következtében a New York-i kiejtésbe visszakerül az (r) „presztízs” hang. Az ilyen változás fő hordozói a szociális és lingvisztikai értelemben kevésbé szilárd középosztály képviselői (különösen igaz ez a középosztály alacsony rétegeit illetően). A nem tudatosult változásokra példák a standard nyelv hatására a dialektusban létrejövő változások (pl. a fürdőváros lakosságának kiejtésében bekövetkező változás a fővárosból jövő „fürdővendégek” beszédének hatására).

Sajátos helyet foglal el a szintaktikai változás: Sokkal lassabban megy végbe a változás más fonetikai vagy lexikai módjainál. Ebben az esetben a nyelvi változás mind szélesebb körű elterjedése szociális jelenség: A változások nem zajlanak le, ha nem kapcsolatosak a presztízszel. A változások a csoporthoz tartozás mutatói, melyhez tudatosan vagy nem tudatosan akarnak tartozni az egyes individuumok. De a változásnak nemcsak szociális tényezői vannak: A használat gyakorisága a tényezőzők másik csoportjához tartozik. A változások a leggyakrabban használt, emellett általában meghatározott műveltségre jellemző szavakkal kezdődnek, később a változások más, „szomszédos” lexikai egységekre is kiterjednek. Azután, hogy a változások átfogták a szavak bizonyos tömegét, megkezdődik a változás „lavinászerű” stádiuma: Az innováció átöleli a szókészlet maximális területét, minek következtében a változás lelassul.

A nyelvváltozást sok ok válthatja ki: a) külső — szociolingvisztikai, azaz a nyelvrendszerre ható szociális tényezők; b) belső — pszicholingvisztikai okok, melyek magában a nyelvi struktúrában és az emberi pszichikum sajátosságaiban rejlenek. A szociolingvisztikai okokhoz a szerző a divatot, külföldi hatást és a szociális szükségletet sorolja.

A szociális szükségletet a szerző összekapcsolja a nyelvi változás szerkezetére vonatkozó funkcionális nézetrel: Az új lexikai egységek, a beszéd élénkítését szolgáló új és emfázist nyújtó eszközök megjelenése nemcsak a szókészlet bővülésére, hanem szintaktikai változására is hat (pl. ezzel magyarázható a tagadás kifejezési eszközeinek változása). Emellett a külső okok csak gyorsíthatják és erősíthetik a nyelvi változásban már megfigyelhető irányvonalat: Inkább kihasználják a nyelvrendszer gyenge pontját, mint önmaguk hoznak létre ilyen gyöngye pontokat.

A belső okokhoz tartozik a minimális erőfeszítésre és a rendszer öfenntartására irányuló törekvés. A nyelvet kerthez lehet hasonlítani, beszélőjét pedig a kertet ápoló kertészhez. Ilyen összehasonlításnál a nyelv beszélője csírájában megszünteti a problémákat, „preventív” intézkedéseket hajtva végre az előző rend fenntartása ellen (vagy annak érdekében). Majd megtörténik az innováció első megnyilvánulásainak elhárítása (ahhoz hasonlóan, ahogy a kertész kigyomlálja a gyomok első csíráit). Utána következik a már gyökeret vert új nyelvi jelenségek „kiirtása” — a legfáradtságosabb művelet.

A nyelv fejlődésében fontos a szerkezet és pidgin keletkezésének vizsgálata: Rendszerük egyszerűbb, mint a kiinduló nyelv rendszere (melyeknek kapcsolata következtében pidgin születik), amennyiben kevesebb elemet tartalmaz és „tisztább” (kevesebb előfeltétele van a többértelmitésnek). A „kreol” nyelvek keletkezése — amikor a pidgin a gyermek által elsajátított első nyelv és így anyanyelv lesz — a szociolingvisztikai megfigyelések tárgya, amelyek lehetőséget nyújtanak következtetések levonására a nyelv „születését” és „halálát” illetően. A nyelvek két ok közül az egyik eredményeként „halnak meg”: a) a „rég” nyelvet beszélők egyre több elemet visznek bele második nyelvükből addig, míg a két nyelv közötti különbség eltűnik (ez „a nyelv öngyilkossága”); b) az érintkező nyelvek közül az egyiken egyszerűen nem beszélnek (az egyik nyelv „megöli” a másikat). Az első eset pl. a „dekreolizálásnál”: A volt kreol nyelv mindinkább közeledik a metropolis-nyelvhez (a tok-piszin nyelv esete). Mindkét esetben szociális jelenségről van szó, amit a társadalom szükségletei irányítanak: A nyelv halálának oka nem a szerkezetében rejlik.

A szerző általános következtetést von le arról, hogy a nyelv állandó változása természetes és kikerülhetetlen, a pszicholingvisztikai és szociolingvisztikai tényezők kölcsönhatását jelenti. Nincs semmi alapja annak, hogy a nyelv fejlődéséről vagy hanyatlásáról, vagy a nyelvváltozás egyjelentésű irányáról beszéljünk. De szociális értelemben vannak „kívánatos” és „nemkívánatos” változások, pl. a társadalmi és politikai egységet fenyegető esetek.

Rot Sándor

Klaus Amann, Albert Berger (szerk): Österreichische Literatur der dreißiger Jahre. (A harmincas évek osztrák irodalmi élete)

Wien, Köln, Graz 1985. 372 l.

Az irodalomtörténeti kutatás egészen a közelmúltig nagybőrből elkerülte az osztrák történelemnek és benne az irodalomtörténetnek is ezt a válságoktól meggyötört évtizedét. Ennek oka több irányú: Éltek még és részben még ma is élnek nemcsak szemtanúi, hanem volt aktív részesei ennek az irodalomnak, akik közül némelyek nem szívesen veszik, ha emlékeztetik őket a harmincas években vagy a második világháború alatt megjelentetett műveikre. Az 1945 után induló írók viszont nagy súlyt helyeztek arra, hogy tiszta lappal, a múlt terhei nélkül lépjenek az irodalmi élet porondjára. Hasonlóképpen irodalomtörténészek és kritikusok, akik a második Osztrák Köztársaságban léptek fel először, nem tudtak és nem is akartak feltétlenül a válságos harmincas évek problémáival foglalkozni. Levéltári források sem álltak még egészen a közelmúltig az első világháború utáni évtizedekből rendelkezésükre.

Éppen ezért kelt méltán feltűnést a klagenfurti egyetem germanistáinak együttese, amely már eddig is bátran nyúlt vissza az eredeti forrásokhoz és igyekezett ennek a rejtélyes évtizednek igazi arcát megragadni. A Klaus Amann és Albert Berger szerkesztésében megjelent és tizenhét szerző tanulmányát egyesítő kötet nem kevesebbre vállalkozik, mint arra, hogy bemutassa az „osztrák rendi állam irodalmi életének ideológiai viszonyait, intézményrendszerét” és néhány általánosan jellemző vonulatát konkrét esettanulmány-nyal is alátámassza. A tanulmányok többségükben egy nagyobb méretű kutatás előzetes összegezését adják, vagy néhány esetben már lezárt kutatások tömörített beszámolóját nyújtják. A szerzők többsége a klagenfurti germanisták köréből került ki és kisebb részben ma is ott dolgozik; többségük más osztrák egyetemeken, intézményeknél vagy más német nyelvű egyetemeken folytat oktatói és kutatói tevékenységet. A kötet szerkesztői — szerzők is egyben — korábbi kutatásaik alapján kialakított programjukat rögzítik a kötet előszavában. Azt vallják, hogy „azoknak az éveknek történelmi tapasztalatait nem szabad felhasználatlannul, megemészthetetlen formában hagyni és engedni, hogy a fejekben kétes értékűen, helyenként kedélyességet színelve, sőt nosztalgiát ébresztve valamiféle fennkölt önálló létet éljenek, s ezzel az identitás biztonságát veszélyeztessék.” (7. l.) Ez a program egyrészt következetességet, sőt kíméletlenséget hirdet meg, sürgetve a harmincas évek tényszerű feltárását és e bizonyítékok alapján akarják a szerzők megrajzolni ennek az évtizednek osztrák irodalmi közéletének arculatát. Másrészt nem öncélúnak tekintik a vállalt feladatot, hanem a jelen növekvő mértékben nosztalgiára hajlamos, neokonzeratív hullámoknál gátat vetve az osztrák identitás megtalálásához és megszilárdításához kívánnak hozzájárulni.

A három nagyobb csoportra tagolható tanulmányok első része az 1934-ben, egy válságosorozat után létrehozott osztrák rendi állam ideológiai vértézettségét, illetve annak a hitleri Németországgal szemben ingatag voltát térképezi fel. Így Horst Jarka az irodalmi sajtó, a művelődési egyesületek és értelmiségiekből álló csoportosulások tevékenységének a rendi állammal szemben tanúsított oppozícióját vizsgálja. Végigpásztazza a területet az Ernst Schönwiese által szerkesztett, tisztán esztétikai ellenvéleményt bejelentő *Das Silberboot* elnevezésű folyóirattól a „darabjaiban kommunista tendenciát” sejtető és ezért 1937-ben letartóztatott Jura Soyfert baloldali költőig. Az írói szembenállást a politikai rendszerrel — ha szűk értelmiségi rétegre és mindenekelőtt csak Bécsre korlátozva is — a legérzékenlebbben a kis, az úgynevezett pincészházak szatirikus hangvételű kabaré műfaja juttatta kifejezésre. Minden más próbálkozás megrekedt kezdetleges és egyénieskedő kísérlet szintjén.

Az ausztromarxizmus szerepével, funkciójával foglalkozó szerző, Alfred Pfoser talán a ténylegesen nagybőrből ösztársadalmi, sőt nemzetközi jelentőséget tulajdonít a marxizmus ezen osztrák, Lenin által Mach műve ürügyén bíráló változatának. Ugyanakkor szemléletesen mutatja be, hogy első nagy jelentőségű korszaka után a harmincas évek elejére erősen visszavonulóban volt, és a társadalomtudományok területén tulajdonképpen „a pszichológiához, közgazdaságtanhoz és ismeretelmélethez viszonyítva” az irodalomelmélet és esztétika számára meglehetősen terméketlennek bizonyult. (51. l.)

Ulrich Weinzierl, az osztrák antifasiszta ellenálló tevékenységet kutató intézet munkatársa szemléletes képet ad az emigráció kezdetekor teljesen szétzilált, apró csoportokból álló, egymás szavát nem értő osztrák írói emigrációról. Még az osztrák államiság kérdésében is erőteljesen megoszlottak az emigráns írók nézetei. Feltűnő módon a kommunista emigráció tagjai és a legitimizmus képviselői hirdettek egymáshoz közel álló

nézetet, de természetesen a szavak és fogalmak itt is igen gyakran eltértek egymástól. A kommunista emigráció képviselői, így például a Moszkvában élő Ernst Fischer és mások, kezdetűl fogva az önálló osztrák köztársaság visszaállítását követelték. Önálló Ausztriát sürgettek a főleg párizsi és londoni központtal működő, legitimista nézeteket valló polgári, gyakran az arisztokráciához közel álló írók is. Csakhogy az ő szótárukban — és itt az egyik legkiemelkedőbb Josef Roth — Ausztria még a Monarchiát jelentette, annak kultúrfőlnyét a poroszok által létrehozott Német Birodalommal szemben.

Harmadik csoportosulásként Weinzierl a szociáldemokratákat mutatja be, akik az emigrációban is megmaradtak az „össznémet forradalom” követése mellett. Klaus Amann, a kötet egyik szerkesztője, az osztrák rendi állam teljes ideológiai-politikai zsákutcáját vázolja fel tanulmányában. Az ellentmondás a rendi állam azon lényegéből adódik, hogy tartalmában tulajdonképpen ausztrofasizmus volt. Dollfuss, majd meggyilkolása után Schuschnigg tulajdonképpen osztrák előjellel és hegemoniával, vagy legalábbis jelentős meghatározó szereppel ugyanazt akarták, mint a hitleri Németország. Ennek áttétele az irodalom síkjára a mindenkori írótól és költőtől függően a nagy német egységbe való beolvadás irodalmi előkészületét szolgálta, sőt ezen belül még az osztrák kulturális tradíció tudatától hajtva némi előjogot formált a nagy egységen belül a Bécsből érkező irodalmi terméknek.

Kevésbé járul hozzá a harmincas évek ideológiai-irodalmi életének összképéhez a második nagyobb egységnek néhány tanulmánya, amelyek a három egyetemi német tanszék akkori irodalomkutatási és propagálási tevékenységét veszik alapul. Ezek közül az innsbrucki egyetemen ösztönösen vagy tudatosan a pozitívizmusba menekült germanista, Moritz Enzinger szerepe nem bír különösebb jelentőséggel, eltekintve attól, hogy 1938 után a legmesszebbmenő alkalmazkodást tanúsította a nációkkal szemben. A grazi egyetemen az újabb kori irodalom az oktatás és kutatás terén még erősen érintkezett a néprajzzal, ami a hitleri fajelmélet számára igen, a kortársi irodalom és annak értékelése szempontjából nem jelentett érdembeni hozzájárulást. Sokkal inkább a témakör közepébe vág viszont Josef Nadler bécsi professzor tevékenysége, aki már évtizedek óta dolgozott törzsi és táji sajátosságokra épülő német irodalomtörténetén és a náci németországi hatalomra jutásakor mintegy sugallta nekik, hogy amit azok meghirdetnek, azt ő irodalomtörténetével már meg is valósította. Sebastian Meisl, ennek a tanulmánynak a szerzője, nemcsak bemutatja, hanem alapos elemzés alá is veszi Nadler tanait, bebizonyítja azok „konzervatív szociológiai” eredetét (134. l.) és egyben kimutatja, hogy tulajdonképpen Nadlernek sem sikerült eredeti koncepcióját az újabb kori irodalmi vonulaton következetesen alkalmazni, másrészt, hogy a táj (Landschaft) megjelöléssel tulajdonképpen az egész kultúrtörténeti és szociológiai infrastruktúrát is becsmérszte rendszerébe, amely egyébként a XIX–XX. századi emberi mobilitás mellett már csak banális lapos vicekhez vezethetett volna, ha könyvében alkalmazni próbálja. (13. l.)

Érdekes területet tár fel a sorrendben következő két tanulmány: A müncheni germanista Ernst Fischer a harmincas évek elejének osztrák írói-költői egyesüléseit vizsgálja. 1930-ban még az osztrák proletár-forradalmi írók szövetségének alakulását regisztrálja, majd három évvel később a Szocialista Írók Egyesületének megalakulását (1933) és a PEN raguzai kongresszusán tanúsított erőyes fellépést, amely az osztrák PEN-ből kizárja a nációkat és az osztrák nacionalistákat. Csakhogy miközben ezekre a lépésekre sor került, a másik oldalon megszerveződik a rendi állam szellemének megfelelően a Katolikus Írók és Írónők Szövetsége és már 1933-tól működik egyelőre még enyhén leplezett álnéven a nemzeti írók köre, amely szisztematikusan készíti elő a szellemi és irodalmi Anschluß. (149. l.) A másik tanulmány szerzője, Gerhard Renner, folytatásképpen a baloldali írói szervezetek fokozatos visszaszorítását és a náci Németországban létrehozott Birodalmi Írói Kamarának és rajta keresztül az egész folyóirat és kiadói hálózat által az osztrák írókra gyakorolt nyomást mutatja be. Az egyik oldalon messze-menő kompromisszumokra kész hivatalos és félhivatalos tárgyalások folynak annak érdekében, hogy osztrák írók publikálhassanak Németországban, a másikon ettől függetlenül konzervatív és/vagy a náciizmussal rokonszenvező osztrák írók közvetlenül kapcsolatba léptek a fenti kamarával és ezáltal minden út megnyílt műveiknek az egész német nyelvű olvasóközönséghez. Ezzel szemben a birodalomban nemkívánatosnak tekintett írókat az osztrák rendi állam is növekvő mértékben háttérbe szorította.

Közvetlenül ehhez csatlakozik egy Ausztriában tevékenykedő amerikai germanista tanulmánya a könyvkereskedelemtől és a kiadói tevékenységről. Köztudott, hogy 1933 után a hitleri Németországban mindkettő közvetlenül az Írói Kamara ellenőrzése és irányítása alatt állt. Tekintettel arra, hogy az osztrák kiadói hálózat a századforduló óta egyre inkább visszaszorult a némettel szemben, most már nemcsak az osztrák író volt teljes mértékben kiszolgáltatva a német kiadóknak és a könyvkereskedelemtnek, hanem

az osztrák kiadókat is a teljes tönkremenés veszélye fenyegette. Az osztrák rendi állam pedig ezzel szemben nem tudott, vagy nem is akart semmit tenni az osztrák írók, a kiadók és a könyvkereskedeleim megmentése érdekében. Az irodalommal kapcsolatos intézményrendszer bementató rész P. Scheichl tanulmánya a harmincas évek osztrák irodalmi folyóiratairól zárja. Meglepő és egyben lesújtó képet fest arról, hogy a viszonylag nagy számú orgánum mennyire kívül rekedt az élet tényleges problémakörein, és mennyire a kispolgári pletyka és szórakoztatás szintjén tevékenykedtek ezek a folyóiratok. Az osztrák rendi állam nem ismerte fel, ellentétben 1938-tól az osztrák náciikkal, hogy a periodikák hálózata milyen kiváló propagandaeszköz lehet valamely ideológia szolgálatában.

A tanulmánykötet harmadik részében szereplő cikkeket a szerkesztők esettanulmányoknak nevezik. Ezek szerzői tulajdonképpen a korábbiakban kifejtett általános vonulat egy-egy konkrét esetét kívánják illusztrálni. Karl Wagner így a múlt századi osztrák parasztíró, Peter Rosegger, a harmincas években a provinciális tájirodalom német nacionalista előfutárának kikiáltott író recepciójával foglalkozik. Kísérletet tesz arra, hogy Rosegger nevééről, életművéről lehántolja ezt a germán mítosz szolgálatába állított hamis burkot és kijelölje helyét a múlt századi osztrák próza vonulatában. Friedbert Aspetsberger, a harmincas évek osztrák irodalmának egyik divatos műfaját, az életrajzi regényt veszi vizsgálat alá. A műfaji sajátosságok tanulmányozása során eljut a divatos könyvek iránti érdeklődés okaihoz is. Az író és részben az olvasó részéről is „anakronisztikus individualizmusba történő menekülésnek” tekinti (253. l.) a biografikus regényt, amely a „stabilizálódott polgárságnak ezekben az években bekövetkezett labilitásának kifejezője”, és funkciója kimerül abban, hogy „a történelmet és a történeti elbeszélést egyaránt szétrombolja”. (261. l.) A kötet másik szerkesztője, Albert Berger Josef Weinheber személyes sorsán és művein keresztül mutatja be a nagy forma- és stílusművész politikai-emberi kisiklását, a fasizmus oldalára való állását, majd annak felismerését, hogy tehetségét galádul kihasználták, és végül a halálba való menekülését. Wendelin Schmidt-Dengler, Heimito von Doderer kiváló ismerője, az író pályaszakaszát mutatja be a harmincas években. Norbert Frei pedig Karl Kraus magatartását boncolgatja 1933 és halála közötti időben, akinek egynemely kijelentését és sajnálatos elhallgatását 1933-ban sokszor félremagyarázták. Hasonlóképpen számos kritika érte őt a szociáldemokratákkal szemben tanúsított fenntartásai és a rendi kormány melletti prakticista állásfoglalása miatt, amit a hitleri fasizmushoz viszonyítva a kisebbik rossznak nevezett.

A bemutatott kötet egészében a harmincas évek osztrák irodalmi helyzetének keresztszétet adja, és az első jelentős kísérlet arra, hogy közvetlen források feltárásával minden tényleges vagy vélt tekintéllyel szemben kizárólag a dokumentálható megállapításokra szorítkozzék. Az egyes tanulmányok megközelítési módjából következik, hogy esetenként ellenérzést, tiltakozást válthatnak ki, viszont igen alkalmasak arra, hogy hamis mítoszokat és legendákat szétoszlassanak.

Múdl Anta

Kámán Erzsébet—Simon Mária—Kiss Pintér Imréné—Juhász Terézia (szerk.): Az orosz és a szovjet irodalom magyar fogadtatásának válogatott dokumentumai I., II. köt.

Budapest 1987. 683 l.

Az ELTE BTK Orosz Filológiai Tanszék munkacsoportja Kámán Erzsébet vezetésével a magyar—szovjet kontaktológiai kutatások eredményeként kétkötetes válogatott munkával lepte meg a két nép kultúrája iránt érdeklődő olvasót. A kiadvány a hazai russzisztikában nem előzmény nélküli. A magyar—szovjet kapcsolattörténetet feltáró dokumentumok között már az ötvenes évek elején megjelent a *Gorkij Magyarországon* (1951, ill. 1953) című munka és a Tolsztoj jubileumot köszöntő *Költő és próféta* (1978) című dokumentumkötet. A legújabb kori kontaktológiai kutatások eredményét a Tankönyvkiadó gondozásában D. Zöldhelyi Zsuzsa szerkesztésében megjelent *Orosz írók magyar szemmel* I. (1983) című kiadvány fémjelezte. A mintegy másfél évszázados periódust reprezentáló munka a kezdetektől 1919-ig nyújt betekintést az orosz—magyar irodalmi kapcsolatokba. Sajnálatos, hogy az 1919—1945-ig tartó korszak dokumentumainak megjelentetése késik, pedig e munka kiadásával kaphatna az olvasó összefüggő, folyamatos képet népeink kultúrkapcsolatainak sokszínű és gazdag történetéről.

A most közreadott válogatás az 1945–1980-ig tartó korszak hazai dokumentumai-
ból közül — különböző műfajú — összeállítást. A harmincöt évet átívelő anyagot a kul-
túrális életben is jól érzékelhető választóvonalak alapján a szerkesztő három részkorszakra
bontja (1945–1956; 1957–1970; 1970–1980).

A szerkesztő az *Előszó*ban a következőképpen fogalmazza meg a szöveggyűjte-
mény célját: „Válogatásunk célja volt, hogy bemutassa nemcsak az orosz kultúra hazai
fogadtatásának eredményeit, hanem fejlődését is, a tárgyban való elmélyülését, a magyar
kultúrális élettel való kapcsolatát.” (16) E szerkesztői célmeghatározásból következik a
válogatás alapelvét és szándékát tükröző állásfoglalás is, amely szerint: „Az anyag bősége
egy kényszerű megoldás felé szorította a kötet válogatóit és szerkesztőjét, hogy ne közöl-
jenek részletlet önálló monografikus vagy összefoglaló jellegű munkákból, hanem inkább
a folyóiratokban vagy olyan kiadványokban »elfelejtett« orosz tárgyú írásokat hozzanak,
ahol azokat az olvasó nem tételezi fel.” (16) E szerkesztői ars poeticát tükrözi a kiadvány-
ban megjelent írások többsége: a két kötet anyagának legnagyobb részét a különböző
— elsősorban azonban országos hatókörű — sajtóorgánumban (Szabad Szó, Igaz Szó,
Fórum, Embernevelés, Kortárs, Nagyvilág, Új Írás, Kritika, Filológiai Közlöny, Élet
és Irodalom, Valóság, Új Ember, Alföld, Helikon) megjelent ismertetések, kritikák képe-
zik.

A válogatásban között 164 dokumentum rendkívül sokszínű, tematikájában is
szerteágazó. Közöttük részletező és terjedelmesebb a korszakot meghatározó Lukács
György és Németh László eszme- és gondolatfutamainak bemutatása. Örvendetes, hogy
imponálóan sok a más-más aspektust megragadó orosz-szovjet klasszikusokat elemző
munka, pl. L. Tolsztojról 10, Gorkijról, Solohovról 7–7, Jeszenyinnről 6, Gogolról, Cse-
hovról és Majakovszkijról 4–4 tanulmány vagy visszaemlékezés is szól, jelezve az írán-
tuk el nem múlt érdeklődést. Sokféle érintkezési pontot tükröznek az általános kultúr-
és kapcsolattörténeti áttekintések (számuk 39), amelyek segítséget nyújtanak — főleg
az ifjabb olvasóknak — egy-egy korszak általános jellemzőinek, irányzatainak meg- és
újrafelismeréséhez. Érdekesekek és gazdag érzelmi töltésűek a műfordítói műhelytitkokat
feltáró vallomások (Áprily Lajos, Szabó Lőrinc) és a rokonlelkek-rokonsorsok egymásra
találását tükröző — Szabó Pál tollából származó — levélrészlet. Örömeinkre szolgál,
hogy a hosszú időn át elhallgattatott Bulgakovról három írás is szerepel a válogatásban
(Féja Géza, Koroknay Zsuzsa, Varga Mihály tollából), s ha csak egy-egy cikk erejéig, de
Ahmatova, Mandelstam, Paszternák és Zamjatin is helyet kapott a kiadványban, s a
„falusi prózát” képviselő sokoldalú művészegyenlő, Suksint két írásmű is méltatja
(Kósa Ferenc, Sükösd Ferenc). A soknemzetiségű szovjet irodalom reprezentánsait bemu-
tató tanulmányok közül az egyetemes emberi értékeket mindig új és új összefüggésben
bemutató kirgiz író, Ajmatovot három önálló tanulmány is értékeli (E. Fehér Pál,
Fehér Ferenc, Fekete Sándor), s a magyar olvasó számára kevésbé ismert litván író, J.
Avizius is „felfedezi” Rév Mária tanulmánya.

Az anyag összeállítói nem felejtkeztek meg a társművészetek bemutatásáról sem.
A filmművészet hat, a színháztörténet és színikritika hét, a festészet, az építészet, a zene-
művészet egy-egy tanulmány keretében nyer bemutatást.

A kétkötetes kiadványt válogatott bibliográfia, a monografikus és összefoglaló
munkák jegyzéke, valamint az eligazodást szolgáló névjegyzék zárja.

A kiadvány az elmúlt időszak kulturális kordokumentuma. Az igazán kitűnő,
sok gondolatot összeállított, a részletekre is ügyelő válogatáshoz mindössze néhány észre-
vételt fűzhetünk:

Sajnálatos módon hiányzik a válogatásból — a tananyagban egyébként szereplő
— Bikov, Bondarjev, Mieželaitis, s a közös gyökerek miatt is jelentős Ju. Szsztalov.

Kár, hogy az összeállítóknak alig volt „módjukban” „éríteni a vidéki kulturális
élet jelenségeit”.

A névmutatásban jelzett utalások esetenként hiányosak (pl. Gorkijnál nincs feltűn-
tetve az 53., 152., 293., 310. oldal, de tévesen szerepel a 274.).

Balogh Edgár neve *Bolgár* Edgár iratban található (9. l.), Illés visszaemlékezésében
a Don folyó don-ként.

Nem egységes a nevek átírása. Avizius neve pl. háromféle módon szerepel. (Avi-
zsius 15. l., Avizius 442. l., Avizius 442., 445. l., Avizius 665. l.).

A szovjet irodalom magyarországi fogadtatását reprezentáló mű a maga nemében
egyedülálló a korszak kapcsolatait bemutató kiadványok sorában. Értékét és hasznossá-
gát növeli, hogy a már-már feledésbe merült dokumentumok felkutatásával nélkülözhe-
tetlen adalékokat szolgáltat a témával foglalkozó hallgatónak, kutatónak egyaránt.

Bernáth Béláné

SZERKESZTŐI KÖZLEMÉNY

Kérjük munkatársainkat, hogy kéziratukat két példányban 60×28-as gépelési tükörrel küldjék be.

Szerkesztőségi órák: kedd 14—17 óráig; telefon 180—966/220 vagy 183—769.

A gyorsabb átfutás érdekében kérjük továbbá szerzőinket a jegyzetek következő alakítására:

- a) egyszerzős önálló kiadványok esetén: szerző neve (az illető nyelv sorrendjében), a mű címe. A megjelenés helye, éve. Az idézet lapszáma. l. (Példa: George Brown: Dream and Reality. Oxford 1978. 165. l.)
- b) egyszerzős, több önálló tanulmányt tartalmazó kötet esetén: a szerző neve: a tanulmány címe. — In: a szerző nevének kezdőbetűi: a kötet címe. Megj. helye éve. Lapszám (a tanulmányé vagy az idézeté) l. (Példa: Charles Bonnet: La vie d'une fée. — In: Ch. B.: La beauté de la diversité. Marseille 1972. 126. (vagy: 112—134.) l.)
- c) többszerzős kötetek esetén: a szerző neve: a tanulmány címe. — In: a szerkesztő neve (szerk.): a kötet címe, mint b) pont alatt. (Példa: Giuseppe Pellegrini: Il sogno di rinascita. — In: Antonio Segre (szerk.): L'istoria e cultura. Firenze 1981. 93. l.)
- d) folyóiratcikkek esetén: a szerző neve: a tanulmány címe. — In: a folyóirat címe, évf.-a (éve) [amennyiben nem évszámozású] a szám, lapszám l. (Példa: Günter Kolbe: Die Matepher bei Benn. — In: Deutsche Blätter, XV. évf. (1976) 9. sz., 208. l.)

Rövidítések: kötet = köt.; évfolyam = évf.; szám = sz.; lap = l. A jegyzetek száma után ne tegyünk pontot.

Szerzőink a kézirat beküldésével együtt közölgék nevüket, címüket, személyi számukat és amennyiben ez a szerkesztőségnek feltehetően ismeretlen, munkahelyüket és beosztásukat.

A kiadásért felelős az Akadémiai Kiadó és Nyomda Vállalat főigazgatója
A nyomdai munkálatokat az Akadémiai Kiadó és Nyomda Vállalat végezte

Felelős vezető: Hazai György

Budapest, 1989., Nyomdai táskaszám: 17866

Felelős szerkesztő: Salyámosy Miklós

Műszaki szerkesztő: Sándor István

Megjelent: 7,70 (A/5) ív terjedelemben

HU ISSN 0015—17885

TARTALOMJEGYZÉK

T a n u l m á n y o k

<i>Magyar Miklós</i> : Narratív perspektíva és műelemzés	1
<i>Kocsány Piroska</i> : Szövegnyelvészet vagy a szövegtípusok nyelvészete	26
<i>Ördögh Éva</i> : Vergilius és Beatrice szimbolikájának értelmezése Dante Isteni Színjátékában	44
<i>Pécsi Katalin</i> : Az elbeszélői személyesség megjelenése a francia regényben (Madame de Lafayette: Cléves hercegnő)	55
<i>Jagusztin László</i> : A. Belij: Pétervár (Az orosz tudat regénye)	63
<i>Bán Ervin</i> : A francia „de” és „à” viszonyszók magyar megfelelői egy Mauriac-regényben	78

R e c e n z i ó k

A Dernschwam-könyvtár. Egy magyarországi humanista könyvjegyzéke. Szeged, 1984. 344 l. (<i>Solti István</i>)	81
J. Aitchison: Language Change: Progress or Decay? Bungay 1981. 266 l. (<i>Rot Sándor</i>) ..	82
Klaus Amann, Albert Berger (szerk.): Österreichische Literatur der dreißiger Jahre. Wien, Köln, Graz 1985. 372 l. (<i>Mádl Antal</i>)	84
Kámán Erzsébet, Simon Mária é. m. (szerk.): Az orosz és a szovjet irodalom magyar fogadtatásának válogatott dokumentumai, I., II. köt. Budapest, 1987. 683 l. (<i>Bernáth Béláné</i>)	86

CONTENTS

E s s a y s

<i>Miklós Magyar</i> : Narrative Perspective and the Analysis of Literary Works	1
<i>Piroska Kocsány</i> : Textlinguistics or Linguistics of Types of Texts	26
<i>Éva Ördögh</i> : An Interpretation of the Symbolism of Vergil and Beatrice in Dante's Divine Commedia	44
<i>Katalin Pécsi</i> : The Appearance of the Narrator's Personality in a French Novel (Madame de Lafayette, Countess Cléves)	55
<i>László Jagusztin</i> : A. Belij, Peterburg (The Novel of Russian Consciousness)	63
<i>Ervin Bán</i> : The Hungarian Equivalents of French „de” and „à” in a Novel of Mauriac	78

R e v i e w s

A Dernschwam-könyvtár. Egy magyarországi humanista könyvjegyzéke. Szeged, 1984. 344 pp. (<i>István Solti</i>)	81
J. Aitchinson: Language Change: Progress or Decay? Bungay 1981. 266 pp. (<i>Sándor Rot</i>) ..	82
Klaus Amann, Albert Berger (eds): Österreichische Literatur der dreißiger Jahre. Wien, Köln, Graz. 1985. 372 pp. (<i>Antal Mádl</i>)	84
Erzsébet Kámán, Mária Simon et al. (eds): Az orosz és a szovjet irodalom magyar fogadtatásának válogatott dokumentumai, vols I., II. Budapest 1987. 683 pp. (<i>B. Bernáth</i>)	86

INHALTS

Studien

<i>Miklós Magyar</i> : Narrativistische Perspektive und Werkanalyse	1
<i>Piroska Kocsány</i> : Textlinguistik oder Linguistik der Texttypen	26
<i>Éva Ördögh</i> : Die Deutung der Symbolik von Vergil und Beatrice in Dantes <i>Göttliche Komödie</i>	44
<i>Katalin Pécsi</i> : Das Erscheinen der erzählerischen Personenbezogenheit im französischen Roman (Madame de Lafayette: <i>Die Herzogin Clèves</i>)	55
<i>László Jagusztin</i> : A. Belij: <i>Petrograd</i> (Der Roman des russischen Bewußtseins)	63
<i>Ervin Bán</i> : Die ungarischen Entsprechungen der französischen Präpositionen „de“ und „à“ in einem Roman Mauriacs	78

Rezensionen

A Dernschwam-könyvtár. Egy magyarországi humanista könyvjegyzéke. Szeged 1984. 344 S. (<i>István Solti</i>)	81
J. Aitchison: Language Change: Progress or Decay? Bungay 1981. 266. S. (<i>Sándor Rot</i>)	82
Klaus Amann, Albert Berger (Hrsg.): Österreichische Literatur der dreißiger Jahre. Wien, Köln, Graz 1985. 372 l. (<i>Antal Mádl</i>)	84
Erzsébet Kámán, Mária Simon u. a. (Hrsg.): Az orosz és a szovjet irodalom magyar fogadtatásának válogatott dokumentumai. Bde I und II. Budapest 1987. 683 S. (<i>B. Bernáth</i>)	86

СОДЕРЖАНИЕ

Статьи

<i>Миклош Мадьяр</i> : Перспектива повествования и художественный анализ	1
<i>Пирошка Кочань</i> : Лингвистика текста или лингвистика типов текста	26
<i>Ева Эрдьэг</i> : Толкование символики Вергилия и Беатриче в «Божественной комедии» Данте	44
<i>Каталин Пейчи</i> : Появление личности повествователя в французском романе (Мадам Лафайетт: Княгиня Клев)	55
<i>Ласло Ягустин</i> : А. Белый: «Петроград» (роман русского сознания)	63
<i>Эрвин Бан</i> : Венгерские эквиваленты французских предлогов de и à в одном из романов Мориака	78

Рецензии

A Derschwam-könyvtár. Egy magyarországi humanista könyvjegyzéke. Szeged 1984. 344 стр. (<i>Иштван Шолти</i>)	81
J. Aitchinson: Language Change: Progress or Decay. Bungay 1981. 266 стр. (<i>Шандор Рот</i>)	82
Klaus Amann, Albert Berger (сост.): Österreichische Literatur der dreißiger Jahre. Wien, Köln, Graz 1985. 372 стр. (<i>Антал Мадл</i>)	84
Erzsébet Kámán, Mária Simon и др. (сост.): Az orosz és a szovjet irodalom magyar fogadtatásának válogatott dokumentumai, тт. I—II. Budapest 1987. 683 стр. (<i>Б. Бернат</i>)	86

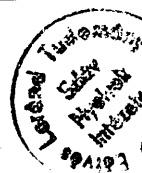
FILOLÓGIAI KÖZLÖNY

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
MODERN FILOLÓGIAI BIZOTTSÁGA
ÉS
A MODERN FILOLÓGIAI TÁRSASÁG
VILÁGIRODALMI FOLYÓIRATA



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST
1989

XXXV. ÉVF. 2. SZÁM



FILOLÓGIAI KÖZLÖNY

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
MODERN FILOLÓGIAI BIZOTTSÁGA

ÉS A
MODERN FILOLÓGIAI TÁRSASÁG
VILÁGIRODALMI FOLYÓIRATA

Szerkesztőbizottság:

DOBOSSY LÁSZLÓ elnök; ABÁDY NAGY ZOLTÁN, FRIED ISTVÁN, HERMAN JÓZSEF, HORÁNYI MÁTYÁS, KÉRY LÁSZLÓ, KÖPECZI BÉLA, MÁDL ANTAL, ROT SÁNDOR, SALLAY GÉZA, SÜPEK OTTÓ, SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY, TÖRÖK ENDRE, VÖRÖS IMRE, WALKÓ GYÖRGY, D. ZÖLDHELYI ZSUZSA

Főszerkesztő:

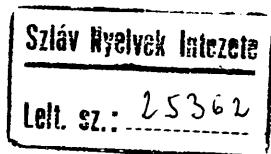
SALYÁMOSY MIKLÓS

Technikai szerkesztő:

KEREKES GÁBOR

technikai munkatárs:

MIKLÓ JUDIT



E szám munkatársai: Bernáth Béláné egyetemi adjunktus (JPTE), Dobos László tanár (Bólyai Textilipari Szakközépiskola), Gspann Veronika szerkesztő (Corvina Kiadó) Hankó B. Ludmilla egyetemi adjunktus (ELTE), Kecskésné Papp Tünde egyetemi adjunktus (KLTE), Kun Tibor egyetemi adjunktus (JPTE), Kurdi Mária egyetemi adjunktus (JPTE), Paul J. Nagy egyetemi tanár (Indianapolis), Sárközy Péter vendégtanár (Róma), Szabó János egyetemi docens (ELTE), Újvári Károly (szerkesztő).

Szerkesztőség

1052 Budapest, Pesti Barnabás u. 1. Német Tanszék
Filológiai Közlöny

A Filológiai Közlöny évente négy füzetben, kb. 32 nyomtatott íven jelenik meg

Terjeszti a Magyar Posta

Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál, a Posta hírlapüzleteiben és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR) 1900 Budapest, XIII., Lehel út 10/a., közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a HELIR 215-96 162 pénzforgalmi jelzőszámra.

Példányonként megvásárolható az *Akadémiai Kiadó* Stúdium (1368 Budapest, Váci utca 22., tel.: 185–881) és Magiszter (1052 Budapest, Városház utca 1., tel.: 382–440) könyvesboltjaiban.

Előfizetési díj egy évre: 156 – Ft, egy szám ára: 39 – Ft

Külföldön terjeszti a KULTURA Külkereskedelmi Vállalat

H-1389 Budapest, Pf. 149.

Olasz elemek a XVIII. századvégi magyar műveltségben

SÁRKÖZY PÉTER

I.

A magyar irodalom XVIII. századi olasz kapcsolatainak fontosságára már a múlt századi irodalomtörténészeink is felfigyeltek. Toldy Ferenc a magyar dalköltészet eredetét vizsgáló tanulmányában Faludi és Csokonai költészetét elemezve hangsúlyozta az olasz versminták jelenlétét, míg a század végén Arany János nyomdokán, Imre Sándor szentelt nagyobb tanulmányt az olasz költészet magyarországi kisugárzásának. A magyar—olasz irodalmi érintkezések kutatását a XX. század első felében Zambra Alajos és Koltay Kastner Jenő mélyítették el — elsősorban az olasz iskoladramák és az olasz dalköltészet XVIII. századi magyarországi „fortunájának” elemzésével —, míg az olasz irodalmi hatások magyar kultúrában betöltött szerepének kilenc évszázados történetét az első római magyar tanszékvezető egyetemi tanár, Várady Imre dolgozta föl 1934-ben Rómában megjelentetett olasz nyelvű nagymonográfiájában (*Az olasz irodalom hatása Magyarországon*), melyhez önálló kötetben félezer oldalas bibliográfiát is mellékel.¹

A II. Világháború után Szauder József új szempontú, modern összehasonlító elemzéseivel folytatta a magyar—olasz irodalmi kapcsolatok, mindek előtt Faludi Ferenc és Csokonai Vitéz Mihály költészete „olasz rokokós” jellegének vizsgálatát,² és az ő útmutatásai alapján kezdődött meg 1970-ben és tart a mai napig a magyar—olasz kulturális kapcsolatok történetének új szempontú feldolgozása a Magyar Tudományos Akadémia és a velencei G. Cini Alapítvány tudományos együttműködése keretében. Ám sem Szauder igen gazdag életműve, sem az eddig napvilágot látott — igaz olasz nyelven megjelent — öt kapcsolattörténeti tanulmánykötet több mint kétezer oldalas anyaga³ nem bizonyult elégségesnek ahhoz, hogy megszüntesse a magyar irodalomtörténészek között máig élő fenntartásokat a magyar-olasz kapcsolatok kutatásának állítólagos „szellemtörténeti túlzásaival” szemben. Így a magyar irodalomtörténeti kézikönyvekben az olasz irodalmi hatások kétségtelen jelenlétét a XVIII. századi magyar irodalomban a reneszánsz irodalmi

¹ E. Várady: *La letteratura italiana e la sua influenza in Ungheria*, I. Storia; II. Bibliografia. Roma 1933—1934; Sárközy P.: *A magyar-olasz művelődéstörténeti kutatásának eredményei és feladatai* — In: *Filológiai Közöny*, 1979. 1-2, 120—125. l.

² Szauder J.: *Olasz irodalom — magyar irodalom*. Budapest 1963; Uő.: *Az éj és a csillagok*. Budapest 1980.

³ *Venezia e Ungheria nel Rinascimento*. A cura di V. Branca. Firenze 1973; *Raporti veneto-ungheresi all'epoca del Rinascimento*. A cura di T. Klaniczay. Budapest 1975; *Venezia e Ungheria nel contesto del Barocco europeo*. A cura di V. Branca, Firenze 1979; *Venezia, Italia, Ungheria Fra Arcadiae Illuminismo*, a cura di B. Köreczi e P. Sárközy. Budapest 1982; *Storia, popolo e nazione nella cultura ungherese e italiana tra 1789 e 1750*. A cura di V. Branca e S. Gracioti, Firenze 1985;

tradíció „humanisztikus továbblépésével” magyarázzák, Metastasio nagy népszerűsége, katalizátori funkciója Csokonai költői nyelvének kiformalódásában, a magyar neoklasszicizmus árkádikus jellege háttérbe szorul, nem egyszer eltörpül a francia felvilágosodás eszmei-poétikai befolyásának és a német dalköltészet magyarországi befogadásának kiemelése mögött. Sajnálatos módon megállapítható, hogy irodalomtörténeti közgondolkodásunkat még mindig a hírhedt Árkádia pör Kazinczy ellenes résztvevőinek magatartása jellemzi, akik az „Árkádia szó hallatán nem a XVIII. századi európai új-klasszicizmus egyik lelegelegánsabb és legnépszerűbb költői és művészi irányzatára gondolnak, hanem arra a pusztára, ahol, mint Barthélemy mondja, csak a marhák és a szamarak számára terem babér („les partuher y sont excellents surtout pour les ânes”). Pedig félő, hogy amennyiben tovább folytatódik a debreceni pipa-céhre jellemző Árkádia-ellenes magatartás, akkor továbbra sem lesz érthető, igazi európai szintézisbe állítható a magyar irodalom, a magyar költői nyelv a XVIII—XIX. század fordulóján bekövetkezett megújulása.

Szauder József nyomán valljuk, hogy a XVIII. századvég magyar költészetének átformalódása, felfrissülése semmiképp sem érthető meg az olasz költői modellek magyarországi hatásának, alkotói felhasználásának átgondolása nélkül, a német dalköltészet, avagy valamiféle egyenesen a romantikát megelőző XVIII. századi eredeti magyar népies líra felmutatásával. Már Horváth János határozottan kimondta a magyar népiességről írt monográfiájában, hogy a magyar dalköltészet megújulásában a magyarossá váló francia és olasz minta volt a meghatározó.⁴ Szauder József pedig Faludi Ferenc és Csokonai Mihály életművének alapos tanulmányozása során bebizonyította, hogy „a magyar költői nyelv felfrissülése és megszabadulása a barokk és a tradicionális poétika szabályaitól nem a Bessenyei által kívánt módon, a filozófiai írások fordításán keresztül valósult meg, hanem egy hosszú költői-művészi érdeklődési folyamat során, melyet a magyar költők egy olyan költészet fordítása közben sajátítottak el, mely ekkor már mentes volt a skolasztikus sémák kötöttségeitől, és szabad teret engedett a fantasztikus költői expresszió, a költői fantázia szabad kifejeződése, az érzelmesség érvényesítése számára. Ilyen modellt jelentett Csokonai számára az olasz költészet.”⁵

Az újabb kutatások során felhalmozódó tények súlya alatt kétségtelenné vált a XVIII. századi magyar műveltségben az olasz modellek megléte, ugyanakkor újabban a magyar irodalomtörténetben olyan tendenciák érvényesülnek, melyek képviselői határt kívánnak szabni a magyar kultúrát ért olasz hatások történetében, azt sugallva, hogy a felvilágosodás eszméinek magyarországi elterjedését követően, a század utolsó harmadában már nem lehetett meghatározó az olasz modellek jelenléte, hiszen ekkor már az igazi kulturális hatást a bécsi udvar képviselte, Bécs felől jutottak el Magyarországra az új eszmék, a francia felvilágosodás gondolatvilága, a francia és német irodalom legjelentősebb művei. Jelen tanulmány szűk keretei között arra szeretnék rámutatni, hogy a közvetlen magyar—olasz kapcsolatok nem szűntek meg a század utolsó harmadában, épp ellenkezőleg új aspektusokkal gazdagodtak a napóleoni háborúk idején, illetve hogy az olasz költészet igazi, termékeny és költészetformáló átvétele épp a századforduló idején történt. Ekkor formálódott Csoko-

⁴ Horváth J.: A magyar irodalmi népiesség Faluditól Petőfiig. Budapest 1978. 31—33., 56—57., 66., 74., 89—90. l.

⁵ J. Szauder: *Ispirazioni italiane nella cultura ungherese*. — In: *Sensibilità e razionalità nel Settecento*. A cura di V. Branca. Firenze 1967. I., 222—223. l.

nai Vitéz Mihály árkádikus és Kisfaludy Sándor petrarkista dalköltészete, ekkor lépett ki Metastasio a kastélyszínházak és iskolaszínpadok szűk falai közül a magyar polgári színjátszás színpadaira, ekkor kezdődik meg Tasso és Dante költészetének magyarországi felfedezése, ekkor készül Döbrentei Gábor, igaz töredékében maradt *Divina Commedia* fordítása. Végül pedig arra szeretnénk rámutatni, hogy a bécsi kultúra századvégi magyarországi kulturális kisugárzása nemhogy megszüntette volna az olasz irodalmi és művészi modellek magyar befogadását, hanem épp ellenkezőleg, a bécsi kulturális légkör volt az olasz művészi hatások legfőbb közvetítője, élesztője, nem egyszer a német kultúrfölény fojtogató légköre ellenében.

II.

Faludi Ferenc, római tartózkodásának öt éve alatt, a római Árkádia Költőakadémia tagjaként,⁶ Kisfaludy Sándor itáliai és franciaországi katonáskodása és fogsága alatt, egy szép olasz táncosnő és Petrarca daloskönyve hatása alatt váltak „olaszos” költőkké, de amint Horváth János mondja, mégsem ők, hanem az Itáliában sohasem járt Csokonai Vitéz Mihály volt a XVIII. századi magyar irodalom, „legolaszosabb” költője. Csokonai, mint közismert, egy szerencsés és véletlen önképzőköri választás következtében kezdett el foglalkozni az olasz nyelv és költészet tanulmányozásával és vált a 1790–95 közötti olasz fordításgyakorlatok hatására a századforduló egyik legjelentősebb és legeredetibb költőjévé. Az olasz költői modellek, mindenek előtt a Metastasio-fordítások Csokonai költői nyelvének és poétikai szemléletmódjának kialakulására tett hatását Szauder József igen alaposan feltárta összehasonlító tanulmányaiban. Mindehhez csak azt érdemes hozzáfűzni, hogy Csokonai önképzőköri választása bármennyire is esetleges volt, mégis az a tény, hogy a XVIII. századvég legzseniálisabb és legeredetibb magyar költőjének életműve nem német, vagy más, hanem pontosan kirajzolódó olasz — árkádikus — költői modellek szerint formálódott egészen a *Csókokig*, az önálló költői nyelv és szemléletmód kialakulásáig, szinte törvényszerűnek tekinthető. Adatok halmozásával bizonyítható, hogy XVIII. századvégi magyar kultúrát és művészi életet annyira átjárta, meghatározta az olaszos típusú dalköltészet iránti vonzódás, annyira általános volt Faludi és Amadé és a Metastasio melodramák nyomán a költői szövegek zeneiségére támasztott igény, hogy már csak az az új költői tehetség hiányzott, aki mindezen elvárásoknak eleget tud tenni költészetében. Így történt Csokonai fordításgyakorlata — ahogy Szauder József megállapította — „megoldotta szavát, s a lírai stílus tudatos alakításra bírta [...] formai tömörségben és a zeneiségben is ökonomiai megteremtésre kényszerítette.”

Ebben rejlik a XVIII. századi olasz árkádikus költészet magyarországi kisugárzásának igazi jelentősége is. Ez, a klasszicista poétikai szabályoknak eleget tevő, ugyanakkor könnyed, a rokokó díszítettség mezében megjelenő líra követhető példát nyújtott a magyar dalköltőknek, mindenek előtt Faludi és Csokonai számára a nemzeti költői hagyomány merev kereteinek rugalmas fellazításával anélkül, hogy e hagyományok nemzeti összetartó ereje

⁶ M. Szauder: Ferenc Faludi, membro dell'Arcadia romana. — In: Venezia, Italia, Ungheria fra Arcadia e Illuminismo, m. f.. 283–293. 1.

⁷ J. Szauder: Csokonai és Metastasio. — In: Uő.: Olasz irodalom — magyar irodalom, m. f., 434. 1.

bárminémű csorbát is szenvedne. Az olasz árkádikus költők, Rolli és Metastasio változtatós verselése az iskolás klasszicizmus merev és unalmas verstani, nyelvi szabályainak szolgái követése helyett a költői fantázia szabadabb kifejezésére adott lehetőséget, egy olyan költészet megteremtésére, amelynek fő meghatározója a szépség, az érzelmesség és a természetes nyelvi kifejezés lesznek. A századvég magyar költői minden bizonnyal ezt a költő fantáziát felszabadító erőt érezték meg az olasz dalköltészetben, Metastasio dalaiban, és ezért vállalkoztak oly sokan olasz költői művek fordítására. Hiszen nem véletlen, hogy nemcsak Faludi és Csokonai, valamint Kisfaludy Sándor, hanem a századvég szinte minden jelentősebb magyar költője fordított olasz verseket (így Amadé László, Orczy, Dayka, Versegly, Rájnis, Batsányi, Kazinczy, Kreskay, Kármán, Tanárki, Döme, Döbrentei). Ilyen megvilágításban már kevésbé fog „németes”-nek tűnni a XVIII. századvégi magyar líra, vagy legalábbis éppannyira tekinthető „olaszosnak”, mint amennyire „olaszos” volt a XVII. századi bécsi művészeti élet egészen I. Ferenc trónralépéséig.

Semmiképpen sem lehet ennek a rövid tanulmánynak feladata felmérni azt a fontos szerepet, melyet a bécsi udvar kulturális légköre betöltött Közép-Kelet-Európában a XVII.—XVIII. század során az olasz művészet és irodalom közvetítésében, hogy mit jelentett az olasz művészek, építészek, festők, szobrászok, színészek, zenészek, énekesek, színházi szakemberek, udvari költők állandó és nagy számú bécsi jelenléte. Hasonlóképp önálló kutatások tárgya lehet annak tisztázása, hogy miként alakult és milyen mélységű volt a kapcsolat a bécsi olasz művész-kolónia és a Bécsben élő magyar főúri családok és értelmiségiek között. Mindenesetre az olasz építészek, művészek és színtársulatok XVIII. század során egyre intenzívebbé váló Magyarországi tevékenysége Eszterháztól Debrecenig és Nagyszebenig mindenképp ezen kapcsolatok meglétére utal.⁸

Bécs a vallásháborúk és a török veszély (és ostromok) megszűntével nemcsak fővárosa, de császárvárosa is lett a Habsburg birodalomnak, Párizs mellett a XVIII. századi Európa egyik legfontosabb társadalmi és kulturális centruma. A császári udvar természetszeretetéből adódó nemzetfelettsége automatikusan kialakította a bécsi (udvari) kultúra jellegzetes XVII.—XVIII. századi nemzetközi jellegét, kozmopolitizmusát, mely a társasági életben a francia, az építészet és az alkalmazott művészetek terén pedig az olasz kultúra és nyelv elterjedésének kedvezett.⁹ A bécsi színházi élet a XVIII. század utolsó harmadáig szinte kizárólag olasz volt, olasz színházigazgatók és intendánsok vezetésével, olasz színtársulatok olasz nyelven, olasz színészekkel mutattak be olasz szerzők által írt prózai és zenés darabokat, melyekhez szintén olasz művészek készítették jellegzetesen olasz stílusú díszleteiket.¹⁰ A zenekedvelő császárok, III. Ferdinánd, I. Lipót, I. József, VI. Károly maguk is olasz dalo-

⁸ Staud G.: Magyar kastélyszínházak, I—III. Budapest 1963—1964; K. Garas: Maestri italiani e veneziani nell'Ungheria del secolo XVIII. — In: Venezia, Italia, Ungheria fra Arcadia e Illuminismo, m. f., 265—275. 1.

⁹ E. Morpurgo: Gli artisti italiani in Austria, I—II. Roma 1962.

¹⁰ A bécsi zenei életben az „olasz stílus” meghonosítója Antonio Draghi volt, aki 1680—1700 között töltötte be az udvari karnagy tisztét, az idő alatt majdnem nyolevan olasz operát komponált és adatott elő Bécsben. Ő kezdeményezte az olasz énekesek, zenészek, librettisták, színházi szakemberek, festők rendszeres bécsi vendégszereplését, mert csak vendégművészek meghívásával lehetett kielégíteni császári udvar szórakozási igényeit. I. Lipót uralkodása alatt négyszáz olasz opera előadásáról van tudomásunk. Vö.: E. Morpurgo: Gli artisti italiani in Austria, m. f., II. köt.

kat, oratóriumokat komponáltak, Mária Terézia pedig olasz nyelvű éneklésével aratott megérdemelt sikert az udvar előtt. Ilyen körülmények között érthető meg, hogy a XVIII. századi Bécs ünnepelt poeta cesareoja, Pietro Metastasio, 52 éven át élt a császárvárosban (1730—1782) anélkül, hogy egy szót is megtanult volna németül.

Az olasz zene és színházi élet egyeduralkodója egészen a XVIII. század utolsó harmadáig tartott, amikor a felvilágosodás eszméinek hatására és az összbirodalmi érdekeket szem előtt tartva a fiatal trónörökös, II. József kulturális intézkedései nyomán elkezdődik a bécsi kulturális élet fokozatos elnémetesítése. Ám ez nem volt gyors és magától értedődő folyamat, az olasz és német színházak harca Bécsben majd fél évszázadig tartott (nagyon hasonlítva a XIX. század eleji magyar és német nyelvű színházak magyarországi vetélkedéséhez), és Mozart életművében az olasz és német nyelvű operák egymásmellettiisége, valamint Mozart és az udvari zeneszerző, Antonio Salieri közt kialakult versengés mutatja az olasz kulturális hagyományok tartós továbbélését. A századvég nagy bécsi zeneszerzői természetesen Gluck, Haydn és Mozart, az új századé pedig majd Beethoven és Schubert, de az előbbieket még jórészt olasz librettistákkal dolgoztak és mellettük az olasz zeneszerzők, Paisiello, Cimarosa, Gazzaniga, később pedig Cherubini és Rossini továbbra is nagy népszerűségnek örvendenek Bécsben. 1763-ban Durazzo gróf a mai Operaház (1869) helyén létrehozza az első német színtársulatot, a Neues Kärntnerthorttheatert, 1787-ben pedig II. József személyes intézkedésére német operatársulat (Nationalsingspiel) létesül, és a Freihaustheater, mely számára írta német nyelvű operáját Mozart, a Varázsfuvolát végleg behiztosítja a német nyelvűség térhódítását a zeneszínházakban is. Ennek ellenére a századforduló udvari zenei főfelügyelői olaszok (1744—1788: Giuseppe Bonno, 1788—1824: Antonio Salieri), és még Metastasio halála után is újabb három olasz költő, Ranieri Calzabigi (Gluck librettistája), Lorenzo Da Ponte (a Nozze di Figaro, 1786, a Don Giovanni, 1787, és a Così fan tutte, 1790 szövegkönyvírója) valamint a II. József által Bécsbe hívott Giambattista Casti töltik be a „poeta cesareo” tisztségét (Casti 1790—1796 között).

Mindenképp megállapítható azonban, hogy a XVIII. század utolsó évtizedeiben előretörő németnyelvűség és németes ízlés nem eredményezte azonnal a bécsi olasz művészek jelenlétének megszűnését és kulturális fontosságának háttérbe szorítását, ugyanakkor épp ezzel a fővárosban fokozatosan érvényesülő pángermán hullámmal is magyarázható, hogy a század utolsó harmadában egyre nagyobb számban rajzanak ki olasz művészek és színtársulatok a közép-kelet-európai országokba, illetve egyre nagyobb számban fogadnak el megrendeléseket és meghívásokat főúri és gazdag polgárcsaládok részéről. Erre egyaránt nyújthat példát az 1760-ban létesített, de igazi fénypontját a 80-as és 90-es években elérő Eszterházi kastély és kastélyszínház, Batthyány Ignác gyulaféhevári olasz udvara, vagy a Radziwill hercegek nieborovói udvartartása és a kastély mellett épített romkert, mely révén a falucska neve máig is Árkádia, míg a romkertben épített görög templom homlokzatán most is olaszul áll a Tasso-idézet: *Dove pace trovai d'ogni mia guerra.*¹¹ (Itt leltem békét annyi háborúság között).

¹¹ Sárközy P.: *Et in Arcadia ego* (Magyarok és a XVIII. századi Itália). — In: *Irodalomtörténeti Közlemények*, 1983, 1—3, 244. 1.; Uő.: *Il classicismo arcadico e la rinascita della poesia in Europa centro-orientale*. — In: *Venezia, Italia, Ungheria fra Arcadia e Illuminismo*, m. f., 191—201. 1.; J. Wegner: *Arkadia*. Warszawa 1963.

Amikor a XVIII. századi olasz kultúra magyarországi elterjedtségéről beszélünk, nem feledkezhetünk meg arról, hogy a kor legnevesebb és legrangosabb egyházi személyiségei, a magyar püspöki kar többsége Rómában nevelkedett a Collegium Germanicum-Hungaricumban (Veress Endre anyakönyvi kimutatása szerint a XVIII. században 161 magyar növendéke volt a Kollégiumnak¹²) és hasonlóképp a legnevesebb magyar paptanárok és papköltők (mint Faludi, Dezsericki Ince, Conradi Norbert, Baytay Antal, Hannulik Christostom János, Kreskay Imre, Horányi Elek stb.) formálták saját költői hangukat, enciklopédikus ismereteiket az olasz egyetemeken, kollégiumokban, illetve a kor neves akadémiáin, így az Árkádia Költőakadémián is, melynek a XVIII. században tíz magyar tagja akadt, köztük az elsők között Faludi Ferenc Carpato Dindimeo néven. Mindezzel könnyen magyarázható a XVIII. századi magyar iskoladrámák terén az olasz szövegek túlsúlya, Metastasio melodramáinak nagy népszerűsége, és a L. A. Muratori által kidolgozott új, műveltség-eszmény magyarországi meghonosítása.¹³

II. József uralomra jutása után rendeleteivel és a Paviai Központi szeminárium létrehozásával (1782) ugyan megakadályozta az egyházi értelmiségiek külföldi tanulmányútját, de a magyar ezredek 1748-tól kezdődő állandó itáliai állomásoztatása folytán a magyar értelmiségiek itáliai jelenléte a század utolsó évtizedeiben sem csökken, csak — mint arra más tanulmányaimban már rámutattam — a korábbi magyar papköltők és paptanárok itáliai tartózkodását ekkor felváltja a magyar katonáírók itáliai jelenléte (elég ha csak egy-két nevet említünk meg, így Amadé Antalt és Lászlót, Orczy Lőrincet, Gyulay Sámuel, Fekete Jánost, Gvadányi Jánost, Lakos Jánost, Bessenyei Györgyöt, Széchényi Ferencet és Istvánt, Kisfaludy Sándort és Károlyt¹⁴). Arra pedig, hogy a katonai szolgálat, vagy akár a harcokban való részvétel és a hadifogság sem volt akadály a kulturális érintkezésnek és az új érzelmi és művészeti élményeknek, a legékeesebb példát Kisfaludy Sándor 1796-ban írt *Naplója*¹⁵ és rövid itáliai állomásoztatása és a provençe-i fogság alatti költővé érlelődése nyújtja. Vitathatatlan, hogy a *Himfy* szerzőjét a gyönyörű bécsi olasz táncosnő Medina Mária szerelme, az olasz táj szépsége valamint a Tasso és Petrarca által képviselt olasz költészet varázsa avatta igazi költővé.

A magyar értelmiségiek itáliai és bécsi élményei hatására terjed el a XVIII. század második felében Magyarországon is az olasz típusú mecenatizmus (erre a két római volt kollégista, Barkóczy Ferenc és Esterházy Károly egyri tevékenysége és Batthyányi Ignác Gyulaféhvári olasz udvara nyújtja a legkézzelfoghatóbb példát¹⁶), a század második felének magyar kastélyszínházai olasz melodramák előadásával, olasz operatársulatok meghívásával formálják repertoárjukat. (Itt érdemes megjegyezni, hogy az 1760-ban létesített eszterházi olasz színház is ekkora éri el igazi fénykorát, 1779-ben készül el az

¹² Veress E.: A római Collegium Germanicum et Hungaricum magyarországi tanulóinak anyakönyve és iratai. Budapest 1917; Uő.: Olasz egyetemeken járt magyarországi tanulók anyakönyve és iratai. Budapest 1941; Roma e Italia nel contesto della storia delle Università ungheresi. A cura di C. Frova e P. Sárközy. Roma 1985.

¹³ J. Szauder: La fortuna dei trattati della Carità cristiana e della regolata divisione in Ungheria nel '700. — In: La fortuna di L. A. Muratori. Firenze 1975. 143—150. l.

¹⁴ P. Sárközy: Intellettuali ungheresi nell'Italia del Settecento. — In: Tra Illuminismo e Romanticismo, Studi in onore di V. Branca, vol. IV. Firenze 1983. 221—243. l.

¹⁵ Kisfaludy S.: *Napló és Francia fogságom*. Budapest 1962.

¹⁶ Bitskey I.: Barkóczy Ferenc az irodalmi mecenás. — In: Irodalom és felvilágosodás, szerk. Tarnai A. és Szauder J.. Budapest 1974. 333—367. l.

új zenés színház Eszterházában, 1784-ben fejeződik be a park építése, és a nyolcvanas és kilencvenes években az előadások többségének nyelve még mindig olasz¹⁷. Az első német Haydn opera előadására 1796-ban került csak sor. A századfordulón Eszterházában és a pozsonyi Erdődy operában is egyeduralkodóvá válik a német nyelvűség, de az oratóriumok továbbra is olaszul kerülnek előadásra, így 1806-ban Eszterházában a Maurice Lichtenstein és Leopoldine Esterházy esküvőjén előadott *Endimione e Diana* című „cantata a quattro voci” is és ez alkalomra készíti el Canova Leopoldine Esterházy ülő alakját, melyet a kismartoni Esterházy-palota kertjében emelt görög templomban helyeztek el.

A magyar színházi életben is igen jelentős olasz befolyáson túl is a XVIII. század végi magyar műveltségben nem egy olasz elem konkrét meglete mutatható ki. Az olasz nyelv oktatása, ha nem is volt általános, de nem is volt ritka a magyarországi nemesi konviktusokban sem. Így a soproni konviktusban a bécsi Savoya-Akadémia példájára — ahol Fekete János is tanult — 1769-től olaszra is tanítják a növendékeket (így tanult meg olaszul Sopronban Kiss János és Dante első magyar fordítója, Döbrentei Gábor is), a Váci Theresiánium nemesi konviktusában a piarista Tuschleiter Gaetano 1768—1781-között rendszeres olasz nyelvórákat tartott míg a Pestre költözött egyetemen már 1792-ben kéri az olasz oktatás bevezetését, ám az olasz tanszék létrehozására majd csak a század elején 1806-ban kerülhet sor a II. Ratio Educationis következtében. Így semmiképp sem tűnik meglepőnek, hogy a századvégi magyar írók többsége beszélt, illetve olvasott olaszul (így Faludi, Kreskay, Csokonai és Kisfaludy Sándor mellett Dayka, Verseggy, Kazinczy, Döme, Döbrentei egyaránt olvastak és fordítottak olasz szerzőket) és a XIX. század elején sem ritka az olasz irodalmat eredetiben élvező magyar értelmiségi, mint Széchenyi István, Pyrker László, Pulszky Ferenc, ifjabb Wesselényi Miklós, Kazinczy Gábor és mások, míg Császár Ferenc fiumei tanári munkásságával (1830—1839) elkezdődik a magyarországi italianisztika immár autonóm története¹⁸.

Ilyen körülmények között szinte természetesnek tűnik a századvégi magyar főúri könyvtárak gazdag olasz anyaga (Teleki Sámuel és Ráday Gedeon könyvtárai)¹⁹, a magyar kastélyszínházak olaszos jellege, hogy a koronázási ünnepségeken az olasz származású királynő a magyar főurak olasz nyelven köszöntik (Kazinczy számol be *Pályám emlékezete* című visszaemlékezésében, hogy miként üdvözölte olasz nyelven Fekete János gróf I. Ferenc császár olasz feleségét a pesti koronázás alkalmával), illetve az a tény, hogy az úgynevezett „németes” magyar századvégen milyen sok magyar író foglalkozott olasz irodalmi művek fordításával.

III.

A magyar irodalomtörténeti közvélemény a XVIII. századi magyar irodalomban jelentkező olasz hatást, ki tudja milyen indokok alapján, talán a magyar iskoladramák olaszos jellege miatt, a század középső harmadára korlátozza. Ám ha alaposabban vizsgáljuk meg a tényeket, akkor a XVIII. századi

¹⁷ Horányi M.: *Eszterházi vigasságok*. Budapest 1957.

¹⁸ P. Sárközy: *L'italianistica ungherese*. — In: *Bolettino d'Italianistica*, 1986. 2, 57—67. 1.

¹⁹ Berlász J.: *Könyvtári kultúránk a XVIII. században*. — In: *Irodalom és felvilágosodás*, m. f., 283—333. 1.

magyarországi olasz fordítások igazi időszaka a századvég, ekkor jelennek meg Révai Miklós kiadásában Faludi Ferenc olasz mintára készült dalai (1788), ekkor bontakozik ki Csokonai Vitéz Mihály olasz fordítói gyakorlata (1790—1795) és Kisfaludy Sándor petrarkista szerelmi lírája (1796—1801). A nagy „olasz triász” mellett az olasz fordítók sorában kell megemlíteni a pálos Kreskay Imrét (*Scipio álma* c. Metastasio fordítása 1792-ben jelent meg a Kassai Magyar Museumban), a Guarinit fordító Dayka Gábort, a börtönben is Goldoni színjátékokat tanulmányozó Verseghy Ferencet. Az olasz irodalom és költészet magyarországi népszerűsége a századvégi irodalmi lapokból is kitűnik. Az Orpheus 1790. I. évfolyamában Ráday Gedeon és Ivánkai Imre Lemene fordítása olvashatók Kazinczy olasz fordításai mellett (Metastasio: Sójajtás; Lilla; Lemene: A rózsza és a hyacinth; C. Maggi: A habok). Kazinczy az Orpheus II. számának címlapjára Tasso idézetet illeszt („Teneri, sdegni e placide tranquille”), akárcsak a lengyel Arkádia park Diána templomának homlokzatára Cristina Radziwill hercegnő. 1790-ben Kassán jelent meg Aranka György — igaz német szöveg alapján készült — fordítása a századvég legnagyobb felvilágosodott olasz költőjének, Giuseppe Parininek *II Giornojából* (A napnak négy részei jeles példája a városban), míg Cesare Beccaria híres tanulmányát, a *Dei delitti e delle pene*-t maga Kazinczy fordítja 1793-ban *A Törvények szelleme* címmel.

A századfordulón Metastasio mellett a legtöbbet olvasott és fordított költő, az érzelmessége miatt ismét felfedezett Petrarca. Kisfaludy Sándor szerelmi versciklusát Kazinczy és Kármán József Petrarca fordításai előzik meg, ez utóbbi az Uránia 1794. I. számában közli a *Chiare, fresche e dolci acque* c. canzonét és négy szonettet, ugyanitt az Urániában jelenik meg Csokonai Metastasio canzone fordítása, *A háborús zivatar* is (vol. III. pp. 213—216.).

Kisfaludy Sándor nemcsak a századvégi magyar Petrarca kultuszban töltött be jelentős szerepet, hanem Tasso költészetének felfedezésében is. Még bécsi testőrsége idején fordítja le Maria Medina számára a *Gerusalemme Liberata* Armaida és Rinaldo epizódját. (A *Megszabadított Jeruzsálem* magyar próza fordítása 1805-ben jelenik meg három kötetben Tanárki János fordítói munkája eredményeképp, míg az első formahű fordítás, Helmezy Mihály *Sofronia és Olind románca*, az Auróra 1822. első évfolyamában látott napvilágot). Igaz, nem váltott ki nagyobb visszhangot, de mindenképp itt kell megjegyeznünk, hogy Csokonai Vitéz Mihály Tasso-fordítása, *Az Amintás*, 1806-ban jelent meg Nagyváradon más Csokonai fordítások társaságában.

A századforduló magyarországi olasz fordításait Kazinczy, és Döme Károly Metastasio drámafordításai, illetve Döbrentei Gábor olasz fordítói tevékenysége zárja. Döbrentei az Erdélyi Múzeumot részben az olasz irodalmi felvilágosodás programja szellemében szerkeszti, melyre példa, hogy a nyelvújító mozgalom védelmében 1815-ben saját fordításában közli Francesco Algarotti fél évszázaddal korábban írt nyelvelméleti röpiratát *Az anyanyelven írás szükséges voltának megbizonyításáról*. Döbrentei Gábor munkássága eredményeként azonban már egy új, a XVIII. századi arkádikus költészetet elhomályosító irodalmi példa kerül a magyar irodalmi köztudatba: Dante, akinek első magyar fordítója maga Döbrentei lesz²⁰.

²⁰ Szauder J.: Dante első magyar fordítása. — In: Uő.: Olasz irodalom — magyar irodalom, m. f., 347—362. 1.; Uő.: Dante a XIX. század magyar irodalmában. — In: Dante a középkor és a renaissance között, szerk. Kardos T., Budapest 1965. 499—574. 1.

Az olasz irodalom XVIII. századi magyarországi kisugárzásának és termékenyítő átvételének igazi példáját Metastasio költészetének fogadtatása nyújtja.²¹ Ez egyúttal a bécsi olaszos kultúra magyarországi átvételének is próbakövét jelenti. Már Szauder József rámutatott, hogy helytelen Metastasio magyarországi fortunáját, Zambra Alajos nyomán, a magyarországi iskoladramák történetéhez kötni (ennek időszaka körülbelül az 1730—1780 közötti félévszázad), mert Metastasio magyar irodalomra gyakorolt igazi költői hatása tulajdonképpen csak Faludi dalköltői gyakorlatával kezdődik és a századfordulón teljesebb ki Csokonai Vitéz Mihály, jellegzetesen „századfordulós” költői életművében. Arról is hajlamos a magyar irodalomtörténetírás megelégedezni, hogy korábban a Metastasio melodramák színhelye a főúri kastélyszínházak és az iskolai színelőadások zárt világa volt, míg épp a századvégen, illetve a XIX. század elején jelennek meg nyomtatásban is Metastasio drámái, illetve kerülnek a magyar polgári színházak műsorára. Elsőként Kreskay Imre *Scipio álma* drámafordítása jelenik meg a Kassai Magyar Museum 1792. évfolyamában, melyet Rudnyánszky Karolina bárónő és Berzeviczy Pál Metastasio-fordításai követnek 1793-ban a magyar játékszín 1793. évi II. kötetében (*A pusztai sziget; Acides a válaszon*). Ekkor kezd el foglalkozni Kazinczy Ferenc is három Metastasio dráma fordításának gondolatával a Külföldi játékszín kiadványsorozat számára. A *Themisztokles* és a *Titus szelídsége* fordítását budai fogása idején fejezi be 1795-ben, a darabok 1806-ban kerülnek először bemutatásra báró Wesselényi Miklós Erdélyi színtársulata előadásában, majd Kazinczy műfordításai IX. kötetében nyomtatásban is megjelennek 1815-ben. Kazinczyval egyidőben foglalkozik Metastasio fordításával a fiatal debreceni diák Csokonai is, 1793-ban folyóiratokban közölt hirdetéseiben 16 olasz dráma, köztük több Metastasio darab fordítását ajánlja. Csokonai olasz műfordításai halála után 1806-ban Nagyváradon jelennek meg önálló kötetben, de nem keltettek különösebb kritikai visszhangot, hiszen az ekkor Kazinczyval szemben Csokonait zászlójukra tűző debreceni pipacéh képviselőinek nem „olaszos”, hanem „eredeti népi” költőre volt szükségük (sajnos ez a magatartás a Csokonai irodalomban mindmáig fellelhető).

Metastasio drámáinak legteljesebb kiadása a Bécsben és Pozsonyban élő Döme Károly pozsonyi kanonok, Kazinczy barátja nevéhez fűződik, aki 1801-ben önálló kötetben jelentette meg Metastasio vallási tárgyú drámáiból készített fordításait (*Metastasiuskak egynéhány játéka*, Komárom, 1801), míg a világi tárgyú színdarabok fordításával 1811-ben készült el, és azok Kazinczy Metastasio fordításaival egyidőben, 1815-ben jelentek meg. Kazinczy és Döme fordításai immáron az új magyar színjátszótársulatok, azaz prózai színelőadások számára készültek, és ezzel megkezdődik Metastasio magyarországi fortunájának újabb fejezete, mely egészen a század közepéig tart.²²

Metastasio *Themisztoklészét* és *Titus szelídségét*, a darabokban rejlő hazafias és felvilágosodott tartalmak miatt (mindkét dráma a felvilágosodott, alattvalóival igazságosan bánó uralkodó példáját, illetve a hazájáért a zsarnok ellen jogosan fellázadó hőst állítja középpontba) a nagy hazafi és lázadó, idősebb báró Wesselényi Miklós mutatta be Kazinczy fordításait felhasználva 1806-ban Erdélyben, illetve indítja még az évben színtársulatait magyaror-

²¹ J. Szauder: Metastasio in Ungheria. — In: Studi in onore di N. Sapegno, vol. III. Roma 1977. 309—344. 1.

²² Nyerges L.: Kazinczy drámafordításai Metastasiótól. — In: Színháztudományi szemle, 1984, 13, 65—81. 1.

szági körútra. (A *La clemenza di Tito* magyar bemutatójára 1806. április 24-én került sor Kolozsvárott, Bánffy György kormányzó nevenapja tiszteletére Kocsi Patkó János címszereplésével, a *Temistocle* bemutatójára pedig 1806. augusztus 5-én Marosvásárhelyen gróf Gyulay Ignác horvát báni kinevezése alkalmából. A két darab bemutatásának következő bemutatóinak színhelye Szeged és Debrecen voltak. A *Clemenza di Tito*-t Pergő Celesztin erdélyi színtársulata mutatja újra be 1810-ben Kolozsvárott, a darab utolsó előadásáról 1824-ből (Pápa, Kilényi Dávid színtársulata) van tudomásunk. A *Themisztokles* Kazinczy fordításában 1813-ban kerül bemutatásra a Pesti Magyar Színtársulat előadásában. A 1819. évi pesti bemutaton a darab *Themisztoklész avagy a hazaszeretet hatalma* címmel szerepelt, női főszerepben Dérynével. Nem kevésbé volt célzatos a darab 1835. évi kassai bemutatója, Pergő Celesztin színtársulata előadásában az ifjabb Wesselényi Miklós perbefogása idején. A darab utolsó előadására 1841. november 16-án került sor (de valószínűleg nem Kazinczy, hanem báró Jósika János 1804-es fordításában) Kolozsvárott a híres pesti színészek, Fánchy Lajos és Laborfalvy Róza vendégszereplése alkalmával. E rövid — és távolról sem teljes — színháztörténeti kitekintés alapján is megállapítható, hogy Metastasio magyarországi fortunája semmiképp sem zárható le a XVIII. század utolsó harmadában. Az igazi, a termékeny átvétel, és a színpadi siker időszaka a századforduló és a XIX. század első két évtizede volt. Ekkor azonban a metasztasioi klasszicizmust felváltja a Shakespeare színház és a romantikus nemzeti színjátszás.

A századforduló magyarországi olasz irodalmi hatásainak elemzésekor feltétlenül külön fejezetet érdemelne Csokonai Vitéz Mihály 1790—1795 közötti fordítói gyakorlata. Szauder József jogosan tartja Csokonai Metastasio-fordításait és a fordításgyakorlat eredményeit összegző önálló pásztor-regényt, a *Csókokat* „a két nemzet kultúrája közti kapcsolatok legtermékenyebb mozzanatának”²³, melyhez csak annyit tennék hozzá, hogy a Kazinczyhoz írt 1802. évi levele tanúsága szerint Csokonai élete végéig folytatta olasz irodalmi tanulmányait, és egész költészetére jellemző *Az ember, a poézis első tárgyában* tett kijelentése: „Az olasz negédes kertjében szedtem drága narancsokat”.

Azt a tételt, hogy a századvégi bécsi kultúra nemcsak a német és francia irodalom és ízlés közép-kelet-európai közvetítője volt, hanem egyúttal utat nyitott az egész európai kultúra, és ezen belül a sajátos olasz ízlés felé is, melynek meghatározói ekkor az Itáliában élő Winckelmann és Mengs, a századvég olasz festői, Canaletto és Bellotto, valamint a szobrász Antonio Canova voltak, talán legkézzelfoghatóbban Kazinczy Ferenc példájával lehet igazolni. Kazinczy németes műveltségeszménye, kötődése a jozefinista művelődési programhoz, köztudomású, és az is egyértelmű, hogy nyelvújító és stílussteremtő programját elsősorban a német irodalom Lessingtől és Gessnerertől Goetheig vezető vonulata alapján kívánta megvalósítani. Ugyanakkor nem lehet elsiklani afelett sem, hogy Kazinczy sajátos neoklasszicista ízlésének kiformalódásában nemcsak a német irodalomnak volt része, hanem hasonlóképp komoly szerepet kapott benne az olasz neoklasszicizmus művészete is. A magyar szakirodalomban elsőként Bán Imre hívta fel a figyelmet arra, hogy „a *Tövises és Virágok* esztétikájának létrejöttében lényegesebb szerepe van Palladiónak, Winckelmannnak, Canovának vagy Thorwaldsennek, mint bárminemű irodalmi

²³ Szauder J.: Csokonai és Metastasio. — In: Uő.: Az éj és a csillagok. Budapest 1980. 152. 1.

előképnek.”²⁴ Valóban megállapítható, hogy Kazinczy szépségeszménye és imitációs költészettana jellegzetesen a winckelmanni példát követi, és szépségeszményét az olasz képzőművészet bécsi Belvedere-ben látott illetve a metszettek útján megcsodált darabjai, Raffaello, Correggio, Carlo Dolce, az itáliai tájakat festő Poussin és Claude Lorrain, valamint Canova hellenizáló szobrai alapján formálja. Levelezésében, memoárjaiban minduntalan olasz festők és műalkotások neve bukkan elő, és nem egy költeménye is ilyen, képzőművészeti ihletésről tanúskodik (*Phyché lepkével, Ninon képe, Venus Callypagos, Dolce Madonnája, Laocoon, Io és Jupiter-Correggio festménye, A veltkes szép, Lucretia Ferenczy Graphidionára, Amor az orosztánon, Apollon, Anch io pittore*).

Kazinczy olaszos jellegű neoklasszicista művészetszemléletében szerves részt képeznek az 1790-ben az Orpheus számára készített kisebb olasz versfordítások (Petrarca, Lemene, Maggi, Metastasio), és az 1789-ben elkezdett Metastasio-drámafordítások. Érdeklődését mindenek előtt a metastasói költői szöveg emelkedettsége, a stílus tisztaság, illetve a drámákban kifejeződő antik görög eszményvilág visszaadásának lehetősége keltette fel, melyet még jobban elmélyített az érzelmi azonosulás a drámák szenvedélyvilágával, azok felvilágosult tartalmaival. Hogy miként épül be a fordításba a börtönfolyosón meglátott gyönyörű, fiús lány, Sunyovszky Nina iránt fellobbant szerelmi érzés, a Pályám emlékezete lapjairól ismert.²⁵ Hasonlóképp sokatmondó a *Titus szelíd-sége* fordításához készített kísérő levele Barkó János generálishoz, a budai börtönök főfelügyelőjéhez, melyben hangsúlyozza a darab felvilágosodott tartalmait, hogy az uralkodói kegyelemnek az uralkodó és alattvalói között kialakult természetes viszony kifejeződésének kell lennie²⁶, míg Cserei Farkashoz és id. Wesselényi Miklós báróhoz írt levelei mutatják, hogy az 1806-os bemutatókra úgy alakította át a *Temistocle* és a *La Clemenza di Tito* fordítását, hogy azokban kifejeződésre jutó hazafiúi érények a nagy erdélyi hazafi személyére is vonatkoztathatók legyenek.²⁷ A felvilágosodott tartalmak és a hazaszeretet érzésének fokozott kiemelése okozza azt, hogy Kazinczy fordította Metastasio drámák a romantika korában is színpadon maradtak.

A Metastasiót fordító Kazinczy Ferenc életműve adhat végleges választ arra, hogy mit jelentett a Bécsből átvett olasz kulturális, művészeti példa a magyar és a közép-kelet-európai kultúrák számára. Azt, amit Kazinczynak. Egy igen emelkedett, elegáns, az érzések szabad kifejezést lehetővé tevő emelkedett művészi stíluseszményt, melynek követése által saját nemzeti kultúrájuk úgy tud megújulni, hogy időközben nem vész el sem a német irodalom és kultúra mindent magával sodró áramlatában, sem a napkeleti provincializmus marhalegelőinek porában. Ahogy Kazinczy vallja 1813-as Dayka kiadásához írt előszavában:

„De minekelőtte a festésnek, faragásnak, muzsikának s architektúrának tanulása végett, hogy nem európai, hanem magyar iskolánk lehessen, utunkat

²⁴ Bán I.: Kazinczy Ferenc klasszicizmusa. — In: Uő.: Eszmék és stílusok. Budapest 1976. 321. l.

²⁵ „Metastasio vala kezemben, s a folyosómon egy gyönyörű lény suhinta el, félig leány már, félig gyermek. Növése mint Pszchének, mozgása, lépte mint a gráciák legifjabbakáé. [...] Illy meleg hatást serdülő ifjú sem kaphat. Elővevém a Titusz kegyelmét. El kelle vetnem a könyvet. Fel és alá járék szobámban. De mi lele téged — kérdezém magamtól. Nem szégyelled gyengeségedet?” Pályám emlékezete. Kazinczy Művei, II. köt. Budapest 1975. 354. l.

²⁶ Kazinczy Ferenc levelezése, II. köt. Budapest 1890. 417. l.

²⁷ Kazinczy Ferenc levelezése, III. köt. Budapest 1890. 353. l.

az Ural hegyei felé vennők — óh, ott igen szép festések, faragások, szép muzsika, gyönyörű paloták vannak — megengedik, hogy mi a Vaticanum és Campidoglio s a Museum Napoleon felé vegyük utunkat, itt a Raphael, Le Seur s Poussin festéseit, s a Róma és Herculaneum fennmaradt kincseit, s a Palladióktól, s Vignoláktól, a Haydnektől[...], Mozartoktól, Salieriktől, Cherubiniktől leckéket venni. Azoknak a Don felé szerencsés utat, s gazdag zsákmánnyal megérkezést kívánunk.”²⁸

²⁸ Dayka Gábor költeményei, szerk. Abafi L. Budapest 1880. 55. 1. Vö.: Bán L.: Eszmék és stílusok, m. f., 234. 1.

A Hälfte des Lebens magyarul

ÚJVÁRI KÁROLY

„A német irodalomnak két hatalmas kis verse van; Goethe remeke, az *Über allen Gipfeln* és Hölderliné, a *Hälfte des Lebens*” — írta Illyés Gyula,¹ és megállapítása aligha vitatható. E kis versek nagyságával magyarázható, hogy honi műfordítóink mindkettő felé megkülönböztetett érdeklődéssel fordultak. Napjainkig Goethe nyolcsorosának 31 szerzőtől 49(!) magyar változata került elő, Hölderlin mesteri darabjának pedig 11 fordítását tették közzé.

A *Hälfte des Lebens*ben Dilthey a lírai költészet új fokát, új lehetőségeit látta meg, úgy tűnik, joggal. Gondoljuk meg: Ez a mai fogalmaink szerint is meglepően modern vers 1805-ben, a XIX. század elején keletkezett, amikor a líra olyan megújítói, mint Whitman és Baudelaire még meg sem születtek. Hölderlin e versével mesterien megérezte a lírai költészet távolabbi jövőjét; szemléletében, megformálásában és eszközeiben a *Hälfte des Lebens* a saját életművében is egyedülálló darab.

A vers sajátos módon kétszeresen is Hölderlin életének feleútján jött létre. Egyrészt a 73 évet megélt költő 35 évesen, tehát csaknem pontosan élete delén öntötte végleges formába. Másrészt a vers tervezetét 1800-ban vagy 1801-ben Stuttgartban vetette papírra. A vázlat és a végső megformálás időpontja közé esik élete szomorú cezúrája: 1802-ben elméje elborult. A vers tehát félig a tragikus esemény előtti, félig az utóbbi Hölderlint képviseli.

*

A *Hälfte des Lebens* magyar értelmezése körül van néhány vitás pont; ezek tisztázásához a vers tervezetének felidézése is hozzájárulhat. Az ún. *Stuttgarter Foliobuch* 17b lapján² található szók és sorok közül a következők tekinthetők a mű vázlatának:

die Rose
holde Schwester!
Weh mir! Wo nehme ich, wenn es Winter ist die Blumen, dass ich
Kränze den Himmlischen winde?
Schwäne
und trunken von Küssen taucht ihr das Haupt ins heilignüchterne
kühle Gewässer

¹ Illyés Gyula: Vadrózsa vagy csipkebogyó. Nagyvilág, XIV (1969), 1. sz. 136–138. l.

² Friedrich Hölderlin: Sämtliche Werke. IV. Band. Besorgt durch Norbert v. Hellingsrath. 2. Auflage. Berlin 1923. 300 l.

A dőlt betűvel szedett szók a végleges változatból kimaradtak, és csak a *taucht* és a *Gewässer* helyébe került rokonértelmű szó:

HÄLFTE DES LEBENS

Mit gelben Birnen hängen
Und voll mit wilden Rosen
Das Land in den See,
Ihr holden Schwäne,
Und trunken von Küssen
Tunkt ihr das Haupt
Ins heilignüchterne Wasser.

Weh mir, wo nehm' ich, wenn
Es Winter ist, die Blumen, und wo
Den Sonnenschein
Und Schatten der Erde?
Die Mauern stehn
Sprachlos und kalt, im Winde
Klirren die Fahnen.

A *Hälfte des Lebens* két, hét-hétsoros szakból álló, rímtelen, nem szabályos ritmusú szabadvers. Mindkét versszak két részre tagolódik.

A vers első szaka néhány ecsetvonással megragadó természeti képet varázsol elénk: burjánzó nyarat, s egyúttal — áttételesen — az érett férfikor fenéségét, az élet színekben pompázó delét. A cezúra az 1—3. és a 4—7. sor között húzódik. Mind a hét sorban az élet elevensége lüktet, az *es* szóval kezdődő 2. és 5. sor szinte megtéti az előtte állót.

A második szak első négy sorát a felsejlő elmúlás miatti izgatottság uralja: a zaklatottság a *wo* ismétlésében, a *wenn* és a második *wo* sorvégi elhelyezésében stiláris jegyeket is ölt. Egyedül ebben a négy sorban nyilatkozik meg közvetlenül a költői Én, egy kétségbeesett kérdőmondatban. Az utolsó három sorban a fájdalmas kérdésre látszólag nincs válasz: A dermedten álló falak szótlanok, a szélkakasok egykedvűen zörögnek. De a tél, átvitt értelemben az elmúlás rideg, személytelen tényeiben végül is ott van a kegyetlenül valóságos válasz: Nincs visszaút a nyárba, az ifjúságba.

A tél háromsoros, 11 szavas víziója a vers igazi csúcspontja. A némán és hidegen álló falak, a szélben csörgő érckakasok, e nem szokványos elemek, dermesztő hangulati hatást keltenek, egyszerre vizuálisan (falak) és tonálisan (zörgés).

*

A *Hälfte des Lebens* magyar nyelvű megszólaltatását tartalmi hűségen túl elsősorban a hangulati és a stiláris sajátosságok lehető megőrzése minősítheti. Hölderlin tömörsége visszaadásának természetes mércéje lehet az eredeti szótagszámok megtartása, annál is inkább, mert csak így menthetők át a fordításba az eredeti szöveg szabálytalan, de érzékelhető ritmusai.

Az eredeti szótagszámok megtartására a fordítók — eltérő mértékben és sikerrel — szemlátomást ügyeltek, de a szótagszámokat tekintve pontos változat nem született.

Hölderlin verse $7 + 7 + 5 + 5 + 6 + 4 + 8 = 42$ és $6 + 9 + 4 + 6 + 4 + 7 + 5 = 41$, összesen tehát 83 szótagból áll. A vizsgált 11 változat közül egynek sem egyezik szakonkénti és összes szótagszáma az eredetiével. A csökkentés szélső mértéke –13 (Gyergyai), a többlet +15 szótag (Képes). Gyergyai az első három és az utolsó három sor nagyfokú egyszerűsítése árán jut e feltűnő tömörséghez. Képes nagy szótagtöbblete onnan jön, hogy három helyen is hozzákölt az eredetihez. Ugyancsak árnyaló toldások miatt hosszabb 10 szótaggal Illyés szövege. Keresztury és Kosztolányi (+6), Görgey, Hajnal és Tandori (+4), végül Bernáth (+3) változatában a szótagtöbblet nem hozzáköltés folyománya. Szabó Lőrinc (–2) a kisebb szótagszámot tartalmi kurtítások nélkül éri el. Összes szótagszámát tekintve Rónay verziója áll a legközelebb (–1) az eredetihez.

Hölderlin soronkénti szótagszámát Rónay 12, Bernáth 10, Hajnal 8, Keresztury 7, Kosztolányi 6, Tandori 4, Görgey, Gyergyai és Szabó 3, Képes 2, végül Illyés 1 esetben őrizte meg. Az eredeti és a fordított szótagszámok egyezése az 1. szak 4. sorában a leggyakoribb (8), a legmostohább sorsú az 1. szak 7. sora mindössze egyetlen egyezéssel (Rónay).

*

A Hälfte des Lebens értelmezése körüli első vitapont: Milyen évszakot idéz meg az első versszak?

Illyés szerint „a vers őszi, ősze végi hangulatú. Amikor messzire láthatóan sárgállnak a körték. Amikor tehát már rég nem nyit a vadrózsa: Hanem terem. „Ősszel nem vadrózsánál hívjuk ugyanazt a bokrot; csipkebogyónak.” Így a „wilde Rosen” vadrózsának (Keresztury, Képes, Rónay, Hajnal) és vad rózsának való fordítását egyaránt kifogásolhatónak érzi, mert a vadrózsa „nyáreleji növény”, s ha a vad csupán „egyszeri jelző”, a rózsák akkor sem telíthetik a tájat „ősz végén”. Ő maga ezért csipkebogyót fordít.

Norbert v. Hellngrath „az év legédesebb, minden késő nyára teljessége mellett is még fiatalosan duzzadó érési idejéből” eredeztetti az első képet³.

Illyés abban hibázik, hogy a sárga körtéket szigorúan az őszhöz köti. Holott nyári körték is sárgállhatnak, méghozzá együtt a vadrózsa halványpiros virágával. Mi szól e felfogás mellett?

Hölderlin vázlata: *die Rose*, a virág maga és aligha a rózsabokor átermése. A csipkebogyóra egyébként is bőven van szava a németnek (Hagebutte, Hainbutte, Hetscherl). A legnyomósabb érv azonban maga a verscím: Az élet feleútja nem az ősz, hanem a nyár.

Az Illyés fejtegetései és műfordítása megjelenését követően közreadott változatokban (Gyergyai, Bernáth, Görgey, Tandori) egytől egyig ismét vadrózsákkal találkozhatunk.

*

Kérdéses pont a vers első sora is. Kosztolányinál a körték helyett virág áll. Illyés szeliden megjegyzi: „Elvétett egy szót. A *Birnen*-t Blumen-nek nézte.”

Bár apró ügy, helyénvaló a kiigazítás. Aligha valószínű, hogy itt az elnézés esete állt volna fönn. Szinte bizonyosra vehető, hogy Kosztolányi kezébe az az 1846-ban kiadott Hölderlin-kötet került, amelyben *Birnen* helyett ténylege-

³ Uo. 298. 1.

sen *Blumen* olvasható. Mint Hellingrath megjegyzi: A virágokat „vagy a szedő, vagy Schwab költői ízlése bizonyára poetikusabbnak találta a körtéknél”⁴. Minthogy a vadrózsa is virág, ez a beavatkozás balkezes volt.

A hiteles változat első sorában tehát *Birnen* áll. A körtéket Képes és Keresztury gyümölcssel helyettesíti, indokolatlanul mozdultak el a konkrétól az általános irányába.

*

Némi kétely merülhet fel a második szak negyedik sorával kapcsolatban is. Vajon a *Schatten der Erde* földi árnyékot, azaz átvitt értelemben hús enyhet jelent-e, vagy „árnyékát a Földnek”, ahogy Görgey fordítja? Hölderlin netán — konvenciókat követve — itt a Holdra gondolt volna, melyet előtte gyakran neveztek a „Föld árnyékának”? Magánál Hölderlinnél is találkozhatunk ezzel a sorral: „das Schattenbild unserer Erde, der Mond” (*Brod und Wein*. An Heinze).

A szöveg — az ide is vonatkozó *wo nehm' ich*, a *Schatten* elől hiányzó határozott névelő — azt a felfogást erősíti, hogy itt nem a Holdról van szó, indokolatlan a föld szót nagy kezdőbetűvel írni. A műfordítók többsége eszerint jár is el.

Árnyék vagy árny helyett egyedül Illyés fordít „árnyék-játékot”; túlbonyolításnak érződik.

Tíz fordításban is jelen van valamilyen módon az *Erde*, de vajon nem Gyergyai tette helyesen, amikor elhagyta? A föld „árnyéka” (Rónay), „árnya” (Tandori), a „földi árny” (Szabó) ugyanis — az itt helyénvaló értelemben — idegen a magyar szemlélettől. Ezért keresett más megoldást a fordítók többsége: „a földön” (Bernáth, Illyés, Képes, Keresztury, Kosztolányi), „e földön” (Hajnal). De nem természetes-e, hogy földi nappénnyről és árnyékról van szó, tehát a szöveg itt szabadabban kezelhető?

*

Végül többféle értelmezésre kínál lehetőséget a vers utolsó mondata: „im Winde klirren die Fahnen”.

„Nem túlzás-e a *Fahnen*-t szélkakasnak mondani?” — kérdezi Illyés — „Európa sok vidékén zászlóformára kiszabott vaslemezből csinálják a széljelzőket, a kéményekre szerelt füst-irányítókat. Ilyeneket idéz vajon a vers utolsó sora?” Illyés — mint fordítása tanúsítja — e felfogásra hajlott. „A kémény bádog zászlaja” talán a *Fahne* legpontosabb visszaadása, igaz, a leghosszabb is.

Bár a szélkakasnak pontos német megfelelője is van (*Wetterhahn*), a *Wetterfahne*, *Windfahne* és maga a *Fahne* szó szélkakasként való fordítása egyáltalán nem tekinthető túlzásnak. A *Fahne* elsődleges jelentése, természetesen, zászló, lobogó; a gond az, hogy Hölderlin zászlói csörögnek, csörömpölnek; rúdra erősített szövet ilyen hangokat aligha ad.

Kosztolányi leírta: „csörögnek a zászlók”. Igaza van Illyésnek: „Magyarban nem csöröghetnek.” Rónay („zirren a zászló”), Képes („csattognak a zászlók”) és Gyergyai („csüngnek a zászlók”) a *klirren* jelentésmódosításában keresi a megoldást. Ám ezzel enyhítik Hölderlin vigasztalan téli képét, nem érik el az eredetivel azonos hangulati hatást.

⁴ Uo. 299. 1.

Azok jártak jó úton, akik szélkakasok csörgését hallották ki Hölderlin szövegéből. Így értelmezi a sort Hellingrath, a költő értő kommentátora is: „Klappern in den heisern Wetterfahnen”.

Ez az értelmezés mindenesetre további nehézségekkel jár a magyarban. A szélben csattogó szélkakas stílusán nem szerencsés szóismétlés, melyet többen — Görgey, Hajnal, Keresztury és Szabó Lőrinc — mégsem kerültek el. Bernáth az *im Winde* elhagyásában talál kiutat („csörgése hallik/szélkakasoknak”). Tandori a stílus bukátót „érckakasokkal” kerüli el, akár Arany János az *V. László* első szakában.

Az eredeti vers tömörségére törekedve nagy hátrány, hogy a kétszótagú *Fahnen* magyar megfelelőjeként számításba vehető „érckakasok”, „szélkakasok” négy szótagból állnak.

*

A *Hälfte des Lebens* tolmácsolásának további részproblémái is előtűnnek az egyes magyar változatok áttekintésekor. Gyergyai Albert verzióját kivéve valamennyi együtt is megjelent.⁵

Bernáth István

Az élet fele

Sárga körtéivel csüng
s vadrózsákkal befutva
a tóba a part,
ti szépséges hattyúk,
kik ittasan a csóktól
merítitek
fejeteiket a józanság szent vizébe.

Jaj nekem, hol lelek
virágot télen, és hol
napsugarat
s árnyékot a földön?
Szótlán s rideg
a fal, s csörgése hallik
szélkakasoknak.

Bernáth megoldásában az 5. sor nem éssel kezdődik; a helyébe tett *kik* félre viszi az első hét sor értelmét. A *wenn es Winter ist*, természetesen fordítható egyszerűen így is: *télen*, de ezzel a 8. sor végén szükségképpen nem állhat a *wenn* megfelelője. A befejező három sor nem idézi fel kellő pontossággal Hölderlin téli képét, mert az első mondatból az igei állítmány, a másodikból az *im Winde* visszaadása hiányzik.

*

⁵ Friedrich Hölderlin versei. Válogatta és szerkesztette Rónay György. Budapest 1980. 144–150. l.

Görgey Gábor

Az élet felén

Sárga körtékkel és
teli vadrózsával, a domb
belecsüng a tóba,
ti, hamvas hattyúk,
csókittasan
mártjátok fejetek
az istenjózanságú vízbe.

Ó jaj, hol találom én, ha
tél van, a virágokat, hol
a napfényt,
s árnyékát a Földnek?
Falak állnak
hidegen, némán, a szélben
csattog a szélkakas.

Kosztolányi után Görgey az egyetlen, aki követi Hölderlint a *ha* és a *hol* sorvégi elhelyezésében a 2. szak 1. és 2. sorában. Nem kezdi viszont *éssel* az 1. szak 2. és 5. sorát. A 2. szak 4. sorában — mint már szó esett róla — Hölderlin aligha a Föld mint égítést árnyékára gondolt; a nagy kezdőbetű Görgey szövegében ezt sugallja. A cifrázatlan utolsó három sort a *falak* előtt elmaradt határozott névelő és a *szél* szó kétszeri előfordulása miatt érheti kifogás.

*

Gyergyai Albert

Életforduló

Sárguló körték
A vadrózsák telje
Árad a parton

Ó szende hattyúk
Csóktól részegen
Merül fejetek
A szent szűzi tóba

Jaj nekem honnan
Veszek ha tél lesz
Fényt és virágot
S enyhítő árnyat?

A néma tájban
Kőfalak állnak
S csüngnek a zászlók.

Gyergyai szövege — az utolsó három sort kivéve — tartalmilag lényegében hűen követi az eredetit, egyszerű és hatásos kompozíció. A megváltoztatott

versszakolás és ritmus (a 2. és 7. sor hat-, a többi ötszótagos) hangsúlyozza, hogy Gyergyai tudatosan élt a műfordítói szabadság jogával. Önmagában hangulatos az utolsó kép is, de ez már eléggé távoli rokona az eredetinek; itt teljes a csend, és voltaképpen semmi sem utal a télre (a *kalt*, az *im Winde* és a *klirren* visszaadása egyaránt hiányzik).

*

Hajnal Gábor

Az élet felénél

A partról sárga körte
és dús vadrózsa hajlik
most a tó fölé
s ti, szelíd hattyúk,
csókoktól részeg
fejeteket szent józan
hús vizekbe mártjátok.

Jaj nekem! hol vegyem
majd télen a virágokat, s hol
a napsugarat
s az árnyékot e földön?
Néma falak
hidegen állnak, szélkakas
csörög a szélben.

Két szóval (a 3. sorban: *most*, a 7.-ben: *hús*) több van az első szakban, mint Hölderlinnél; az 5. sor *und* kezdése itt is megoldatlan. A három befejező sorban ugyanazok a problémák mutatkoznak, mint Görgey változatában.

*

Illyés Gyula

Az élet feleútján

Sárga körték és
csipkebogyók özönével
csüng a tóra a táj.
S hattyúk, ti, megszelídültek,
csók-mámor után
fürdetitek fejeteket áldott
hűvösség habjaiba.

Jaj, hol lelek én, tél
jöttén virágokat, napsugarat,
árnyék-játékot a földön?
Állnak hidegen, némán
a falak s csak a kémény
bádog zászlaja sír.

Illyés szövege — a vadrózsák helyébe tett csipkebogyókról, az árnyék-játékról, a kémény bádog zászlajáról már volt szó — szemlátomást nem az eredeti szótagszámok és stiláris jegyek követésének igényével készült; a második szak három hõlderlini sorát Illyés kettõvé vonja össze. A tél záróképe csaknem teljesen pontos, az *im Winde* mindenesetre hiányzik.

*

Képes Géza

Az élet felén

Megrakva sárga gyümölcsel
s vadrózsával telehintve
hajlik a tóba a part
ti gyönyörű hatyúk!
s csókoktól mámorosan
merül fejetek a józan
szent víz habjaiba.

Jaj, honnan veszek én, ha
majd jön a tél, virágokat, áldott
napsugarat
s árnyékot a földön?
Szótalanul, ridegen
állnak a falak, a szélben
csattognak a zászlók.

Ez a leghosszabb magyar változat; mindjárt a kezdõ szó, majd az elsõ szak utolsó szava és a napsugár *áldott* jelzõje a többet. Képes a *wo* megfelelõjeként választott *honnant* nem ismétli, viszont *s* szóval indítja az elsõ szak két *und*-dal kezdõdõ sorát. A második esetben azonban az *s* nem illeszkedik a szövegbe. A vers utolsó három sorából kettõ egészen pontos, de a „csattognak a zászlók” — bármennyire leleményes is — inkább tavaszi, semmint téli hangulatú.

*

Keresztury Dezsõ

Az élet fele

Sárga gyümölcsel hajlik
és vadrózsával telten
a tóba a part,
ti boldog hatyúk;
és csóktól ittasan
csobban meg fejetek
a szentül józan vízben.

Jaj, hol veszem én, ha
tél lesz már, a virágot és
a napsugarat

s árnyékot a földön?
A falak némán
állnak és ridegen, a szélben
csikorog a szélkakas.

Valamennyi sorkezdő *und* (és a másik kettő is) jelen van e tolmácsolásban, csak a sor végi *wo* hiányzik. A körték helyébe lépett gyümölcs — mint Képesnél is — nem tűnik szerencsésnek. Az első szak ötödik sorának elején álló *és* itt is funkciótlan, zavaró. A tél rajza pontos, igaz, szótagtöbbletek árán; a szél szó kétszeri előfordulása viszont előnytelen.

*

Kosztolányi Dezső

Az élet fele útján

Sárga virággal és vad
rózsákkal rakva csüng le
a part a tóba,
ti nyájas hattyúk
és részegen csóktól
a józan és szent vízbe
mártjátok fejetek.

Jaj nékem, hol kapok én, ha
tél jön, virágokat és hol
napsugarat
és árnyékot a földön?
Falak merednek
szótlán s hidegen a szélben
csörögnek a zászlók.

A körték helyébe került virág, a csörgő zászlók képtelensége a negatív oldalon áll. Az első szak 5. sorában az *és* bizonyára prototípusa a szó hasonló, valódi szövegösszefüggés nélküli elhelyezésének. Viszont Kosztolányi az egyetlen, aki egészen pontosan visszaadja a 2. szak első és második sorának *wenn*, illetve *und wo* végződését.

*

Rónay György

Az élet dele

Sárgás körtéivel dől
vad rózsákkal rakottan
a tóba a táj;
ti nyájas hattyúk,
csókittasan
hajtjátok a
szentjózan vízbe a főtök.

Jaj nékem, hol veszem,
ha tél jön, a virágot és hol
a napsugarat
s árnyát is a földnek?
Hideg falak
állnak némán, a szélben
zirren a zászló.

Rónay fordítása követi a leghívebben az eredeti soronkénti szótagszámokat. Az első szakban elmaradtak a sorkezdő ések; a *főtők* kissé erőltetett. A második szakban elsősorban a „zirren a zászló” kifogásolható, a *klirren* és a *zirren* minden hasonlatossága ellenére.

*

Szabó Lőrinc

Az élet felén

Sárga körtékkal és vad
rózsákkal omlik
a tóba a hegy;
óh drága hattyúk,
csókmámorosan
merül fejetek
a szentjózan vízbe.

Jaj nekem, hol kapok, ha
tél lesz, virágokat és
ragyogó napot
és földi árnyat?
Hidegen állnak
a néma falak, a szélben
zörög a szélkakas.

Szabó Lőrinc változatát határozottan keresztülvitt egyszerűség jellemzi, melynek azonban az első szak 1—2. és 5. sorának hölderlini jellegzetességei is áldozatul estek. A „hegy” önkényesnek tetszik. A második szak a sikerültebb, bár a *szélben* zörögő *szélkakas* szépséghiba.

*

Tandori Dezső

Az élet felén

Sárga körtéket csüggeszt,
vadrózsa-burjánzást vet
a tóba a vidék.
Ó, drága hattyúk,
csóktól ittasult
koponyátok bukjon
józanító, szent vízbe.

Jaj nekem, ha a tél jön,
honnét vegyek virágot,
napfényt, honnét
árnyát e földnek?
Szótlán falak állnak
ridegen, a szélben
megzörrennek az érckakasok.

Tandori, akár Bernáth, egybevonja a vers két szakát; apróság ugyan, de a művelet mellett nem szól semmi. Ebben a változatban a *hänget* magyar megfelelője két igei állítmány, a *Haupt* elsőként koponya. A felszólító mód használata (bukjon) is újdonság, de aligha helyeselhető. Az eredetnél csaknem kétszer hosszabb utolsó sorban a *megzörren* ige nem érzékelteti a *klirren* folyamatosságát.

*

Végül — minden rangsorolási szándék nélkül — felmerül a kérdés: Visszaadható-e magyarul Hölderlin remekműve tartalmilag pontosan, a stiláris jegyeket a lehető mértékben követve az eredeti szótagszámok soronkénti megtartásával, és — legalábbis a súlypontokon — a vers eredeti ritmusait felidézve? E tekintetben a vers utolsó három sora támasztja a legnagyobb nehézségeket:

Die Mauern stehn

. — . —

Sprachlos und kalt, im Winde

— . . — . — .

Klirren die Fahnen.

— . . — .

Mint láttuk, Bernáth és Rónay pontosan tartották magukat e három sor szótagszámaához, de tartalmi kompromisszumok árán, és még így is csak az utolsó sor ritmusát adták vissza. A záró sor ritmusképlete rajtuk kívül még Gyergvainál és Hajnalnál pontos. A többieké is rendre ritmikus, de nem az eredetinek megfelelően.

Nem véletlen, hogy a zárókép tolmácsolásakor minden fordító kompromisszumot keres. A német szöveg itteni tömörsége ugyanis egyszerűen nem valósítható meg a magyarban. A *stehn* kettőnél, a *Fahnen* négyenél rövidebb szótagú szóval nem fejezhető ki.

A megoldáshoz két fő út vezet: Az egyik a szótagszám-túllépés, s ezzel az eredeti helyett valamilyen más ritmus teremtése, a másik a hölderlini szótagszámahoz és ritmushoz való ragaszkodás a lehető legkisebb tartalmi-jelentésbeli módosítás árán. Mindkét lehetőséget egy-egy példával szemléltetjük.

Egyúttal még két helyen igyekszünk új megoldást keresni. Egyrészt a második szak első sorában, a *wo nehm' ich* visszaadásakor. A következő változatokat láthattuk: *hol kapok* (Kosztolányi, Szabó), *hol lelek* (Illyés, Bernáth), *hol találom* (Görgey); a többség a *vesz* ige mellett döntött. Másrészt a második szak 4. sorát formáljuk a megismert változatoktól eltérően, a már részletezett megfontolások alapján.

Mindezek előrebecsátása után nézzük a befejező három sorban szótag-többletes második szakot:

Jaj, hol lesznek már, ha
Eljött telem, a virágok, s hol
A napsugár
És árnyékok enyhe?
A hideg falak
Némán állnak, az érckakasok
Nyikorognak a szélben.

Úgy tűnik azonban, hogy az eredeti szótagszámok megőrzésével hívebb a Hölderlin-vers tolmácsolása. A szerző ezért a következő fordítását vallja magáénak a *Hälfte des Lebens* immár tizenkettedik magyar változataként:

Az élet delén

Sárga körtékkal görbed
És buja vadrózsákkal
A tóra a part.
Hattyúk, ti hűek
És csókoktól kábák,
Fejetek szent
És józan habokban fürdik.

Jaj nekem, hol lesz, ha
Eljő a tél, virágom, és hol
Napsugaram
És árnyéktól enyhem?
A szótlán fal
Hidegen áll, a szélben
Érckakas csattog.

Az Orpheusz-szonettek halálmisztikája¹ (Rainer Maria Rilke)

DOBOS LÁSZLÓ

Hogy a világ egy egységes rendszert, azaz egy összefüggő egészet alkot, az világos, e rendszer megismerése azonban az egész természet és történelem megismerését előfeltételezi, amit az emberek soha el nem érnek. Annak tehát, aki rendszereket készített, saját kitalálásával kell a számtalan hézagot kitöltenie, azaz irracionálisan fantáziálnia, ideologizálnia.²

Friedrich Engels

¹ Idézet a életrajzból: Rainer Maria Rilke „Amikor beköltözik muzoti remetek lakába, hosszú és csöndes telet remél a zavartalan koncentrációhoz. Először Valéryt fordítja, majd 1922. február 2. és 5. közt, négy nap alatt váratlanul feltör belőle huszonöt szonett.” (A többi február 11.-e után született.) „Még az új év első napján kapta kézhez Münchenből Gertrud Ouckama Knoop megrendítő naplóját, amely az asszony két évvel előbb elhunyt lányának, Werának gyötrelmes végnapjairól, haláláról számolt be Rilkének, a család, bizalmas barátjának. Rilke ugyan nem sokszor találkozott ezzel a lánnyal, de a Szonettekben szinte jelképes alakká növelte, s a ciklus első részét neki szentelte — sír-emlékként [...]” (Rilke leveléből): „Ez a szép gyermek, aki először táncolni tanult, s a mozgás és átlényegülés testileg-lelkileg vele született művészetével, magára vonta mindenki figyelmét, aki akkoriban látta — váratlanul közölte anyjával, hogy nem tud vagy nem akar tovább táncolni [...]; (ez épp gyermekkorára végére esett) a teste furcsán megváltozott, s anélkül, hogy szép keleties alakját elveszítette volna, különös módon elnehezült és súlyos lett [...] (ezzel már az a titokzatos mirigybetegség kezdődött, amely aztán oly gyorsan idézte elő a halált [...]). Még hátralévő idejében Wera zenével foglalkozott, végül már csak rajzolt — mintha a félbeszakadt tánc egyre finomabban, egyre díszkrétebben jönne elő lényéből [...]” (Margot Sizzához, 1923) „1922. február 7-én Rilke már lemásolja s megküldi Wera anyjának az első huszonöt szonettet, de megjegyzi, hogyha ezek a versek nyilvánosság elé „kerülnének, akkor kettőt vagy hármat ki kell majd cserélni, mert csak az áramlás vezetésére szolgáltak.” — Több ismerőse, barátja számára kézírással sokszorosítja a Szonetteket, akik így már az első kiadás (1923 szeptembere, Insel) megjelenése előtt beavatottjai lehetnek a gyönyörű eredménynek. — „Közvetlenül a csillag-szóró, nagy szellemi vihar után, már 1922. február 20-án közli Louval: tudja, hogy a „reakció” elkerülhetetlen. S valóban, ettől kezdve leveleiben egyre sűrűbben esik szó betegségről. [...] A több mint tíz éve tartó benső gyöttrődés idegfeszültség váratlan feloldódása, az átmeneti elernyedés, majd újabb ideg- és gyomorbántalmak s a semmiképpen sem kielégítő „öngyógyítás” folytán egészségi állapota egyre romlik, s 1923 augusztusában kénytelen bevonulni a Schöneck-szanatóriumba, a vierwaldstätti tó partján.” — (Az idézetek Szabó Ede: Rilke világa c. könyvéből valók. 1979. 213–14., 248–49. l.) A dolgozathoz az 1983-as kiadásban (R. M. R. versei, Budapest közölt) fordításoknál veszem a részleteket, kivéve Az áhítat könyvéről szóló fejezetet, ahol Kosztolányi magyarításait használok. (K. D.: Idegen költők. Budapest 1966.) —

² Friedrich Engels: Eugen Dühring úr tudományforradalmasítása. A természet dialektikája. Budapest 1974. — Előmunkálatok az Anti-Dühring-hez. 666. 1.

Lényegét tekintve a miszticizmus alig jelent többet, mint az azzal kapcsolatos érzés egy bizonyos intenzitását és mélységét, amit a világegyetemről hiszünk. [...] Bár a teljesen végigvitt miszticizmust tévesnek tartom, mégis [...] úgy vélem, hogy megfelelő korlátozás mellett igenis van a bölcsességnek egy olyan eleme, melyet a misztikus érzésmódból megtanulhatunk, s amelyet semmiféle más úton nem sajátíthatunk el.³

Bertrand Russel

Szubjektív bevezető

A vallás ereje már régóta nem az én erőm, a túlvilág balzsama már régóta nem illatosít engem, s nem hosszabbítja életemet a halál parancsát megszegve. S amint elvonultak hitemből ezek a kitalált remények, amint eltűnt az a bizonyos kegyes halál, amely kezdete egy tartam nélküli életnek: Egyszerre kilátászott a valódi halál, a könyörtelen, a biztos, a visszavonhatatlanul megsemmisítő-, a végzetes epikuroszi halál, amit addig az örök megmaradás lehetősége elfedett. S most már ez van bennem; az a tudat, hogy amikor a lét kényes egyensúlyát fenntartandó ki akar törölni a névsorából, minden tulajdonságomat a semmibe oldva meg kell szűnnöm, hogy nincs legyek. S most már valloam kiábrándíthatatlanul, hogy ez a halál.

Az Orpheusz-sonetteket olvasván mégis belémszivárgott valamilyen újfélé, eddig még nem érzett remény, amely mintha lágyítaná, fölolvasztaná a végérvényeset, s tőle mintha pihédzne egy új lehetőségbe való hívés könnyelműsége. S ezek a hivatlan, hízeglő rezdülések újra megkérdőjelezzik a már-már biztosat!: Hátha nem is zárt az életünk? Hátha csupán hiányos tudásunk miatt feltételezzük eltökélten a megsemmisült megváltoztathatatlanságát? Hátha történik még velünk valami „odaát” is! — nem valami előre elképzelhető, de valami! Hiszen az e témát súroló ismereteink roppant sokféle hihető meggyőződést formálhatnak, épp ezért szerfelett bizonytalanok. A világ egészéről oly keveset felfogva kíséreljük meg a tapogatódzást a minket túlhaladó kérdések szövetségében. És sehol sincs maradandó, végleges, megrendíthetetlen kiindulási alapunk; sehol sem található olyan át nem alakuló középpont, amely a végtelen időben mindig a tájékozódás origója maradna. Minden kor újra kezdi a misztériumok meghódítását (hiszen újabb rejtélyek tűnnek fel), de minden egyes inviduum is sajátlag kénytelen tűnődni róluk, mivel köztük van az átkönyöklő halál is, amely életünk előrehaladtával egyre bizonytalanabbá teszi az életet.

Rilke arra biztat az Orpheusz-sonettekben (és az Elégiákban is), hogy ne nyugodjunk bele az üres halálba. Elrévüléseinkben próbáljunk olyan vonatkozásokat felfedezni, amelyek az élet és halál egymást fenntartó misztikus egységét tárnák fel, hogy a halál ne tagló, hanem folytatás lehessen. Mert ha az életre valamiképpen hatnak a halottak, akkor a halálban is kell egyfajta tevékenységnek lennie; s ha van ilyen: Nem veszünk el teljesen az élet elhagyásakor. Persze nehéz Rilkének hinni, bár olyan jó lenne. Legalább a halál pillanataig táplálhatnánk reményünket, akkor úgyis „kiderül”! Mert ha valótlant képeltünk, és az átlendüléskor megsemmisül a tudat, akkor „ott” már úgysem ütközhetünk meg azon, hogy nem vagyunk, holott még lennünk kellene.

³ Bertrand Russel: Miszticizmus és logika és egyéb tanulmányok. Ford. Márkus György. Budapest 1976. Miszticizmus és logika. 8. és 20-21. 1.

Ha nem kétkedéssel fogadom be a Szonettek világát, s nem önigazoló közbevetésekkel (amelyek szétütik a költemények egységes valóság-illúzióját); hanem nyitottan rábízom magam Rilke vezetésére, akkor hozzá emelkedő résztvevője lehetek e kozmonauta merész útjának, melynek során sosem látott térségeket repül be. Bár eleinte értelmem csak botladozik a mélyben védett lényeket nem látva, mégis már az ismerkedés kezdetén érezhetem, hogy a Szonettek kiemelnek a megszokott gravitáció vonzásából, és egy új kiteljesedés nagy áramába ragadnak, megízleltetve velem a misztikum fehér édességét. Ekkor ér annak a reménynek bizsergetése is, amely kezdi elhinni, hogy az élet véges volta nem biztos tapasztalat. . . . Azonban a verseket újra olvasom, s ha nem is ellenvetésekkel, de most már analizálva, hogy ráismerhessek az összefüggésekre. S ahogy fokozatosan közelítek a vélt értelmi maghoz, egyre-másra szétbontva a Szonettek képsorait, rendszerezve motívumait: Úgy veszem el az újreményű halált — ami csak az egységben, a megtépázatlan képsorokban, a művészi illúziókeltés tűnény csodájaként volt meg, belebúvólva az egymásból folyó kijelentések, óhajok-kérdések titkos hézagaiba. És a megismerés során szükségképpen elvesztem a szimbólumok tőlem való távolságát is, aminek következtében irracionális töltésük az értelem energiájává józanodik —, s így még kérlelhetetlenebbül foszlásnak indul a Szonettek léten túlmutató perspektívája, amely (az első impresszióban bejutván képzeletembe) már-már szétfe-szítette a halálról szőtt valóságképeim rácsait. A remény tehát elillan, a varázslatot elfújja az elemző ész, és a kemény halál ismét sorompóként merevül az embernek jutó perspektíva határán. S a felocsúdás után „már csupán” a költő léten túlszárnyaló vágyát érzem azokban a sorokban, amelyekben az imént még ugyanezek a képekbe bújó vágyak az élet folytatásának biztosítékát jelentették nekem. Mert a szavak különös értelmi kapcsolatai most már nem az új halál felé mutatnak, hanem vissza alkotójukra, aki mindenképp fényt akart találni az élet utánra. — Az Orpheusz-szonettek halálmisztikája gyors ívét leírva, így csúszik össze evilágivá, tisztán emberi reménnyé. S silyenképpen visszaérkezve a racionalitásba, beismerhetem — mint már annyiszor —; hogy ugyan szép kalandban volt részem, de ismét nem tudtam megőrizni azt az evidenciát, amely a halált számomra is átlényegítette volna. (Rilkének talán megmaradt halála pillanatáig.)

Azonban az élmény nagyszerűsége tovább él bennem, amit a következő lapokon szeretnék megmutatni, de úgy, hogy a misztikum ne semmisüljön meg egészen. Ezért olykor nem Rilkéből figyelek az ő teremtményeire, hanem e költői alakok néznek vissza megteremtőjükre és a világra. S néha teljesen azonosulok (az általam hitt) rilkei mondandóval, hogy folytonosabb legyen a kapcsolat a versrészletek és a szövegek között. Szándékosan nem óvom a Szonettek irracionális tartalmát, de nincs is szándékomban lerombolni azt; egyszerűen megpróbálom beleélni magam ebbe a költői világba, hogy természetes meggyőződésemm vezethesse tollamat.

I. „Nyitva a halál felé”

1. A motívum

Lenni

Ötvenöt szonettből mennyi kisugárzás, mily sokféle jelentés. Még az egyszerű dolgok is alig felismerhetővé válnak belemerülve egy távoli értelem hatalmába, hát még a bonyolultak, melyek mindenünnen másként tükröződnek

körültáncolva önlényegüket. És feszesen őrzik a homályt a szavak hétszázhetven soron keresztül. Minduntalan előbukkan figyelmeztetésük: Vigyázz, mi összetartozunk, ne kísérelj meg bennünket szonetteként külön venni, mert elveszíted Ariadne fonalát! Az egyes darabok önmagukba zártak, rejtélyük csak mindig egy másikban világosodik meg, mint meglepő vonatkozás. Olykor versszakok több tucatjának ismerete szükséges egyetlen szimbólum sejtéssel egyenértékű értelmezéséhez. S ez a komoly, szerves összetartozás érvényes a teljes rilkei életműre; levelei éppoly titkos szövetségesei verseinek, mint esszéi vagy sajátos prózai műve. Nemegyszer egymásra utalva kölcsönösen értelmezik egymást, mint a függőlegesek a vízszinteseket egy olyan keresztrejtvényben, melynek több megfejtése lehetséges.

Hogy behatoljunk — az egységes Szonettek szövetét valahol fel kell metszeni. De hol? Arisztotelesz egyik őseredeti megfontolása szerint a kezdet ott van, „ahonnan kiindulva a legjobban végezhető el valami.”⁴ Vajon honnan közelíthető meg legjobban a halál? Nyilván az ellenpólusból, a létezés erőteréből, vagyis a telített ittlét felől. S ezek után felüthetjük a kötetet a II/21-es szonettnél, amelyben az áll:

Mert ne hidd, hogy bármi hiányzana éppen
annak, ki egyet akar csak: lenni!

De hát annyiféle létezési mód elképzelhető, s mindegyikükben közös a létel. Sőt, akarnunk sem kell, hogy legyünk, mindenképpen vagyunk, ha egyszer már lettünk. Miért kell akkor akarni azt, ami amúgy is adott? Nyilván valóan minőségi különbséget jelent a lenni-akarási az általában vett lételhez képest, s ezt nem véletlenül emeli ki Rilke, (mint ahogy szinte semmi sem véletlen nála). Fokozatokat vesz észre a létezésben, amelyek valamiféle meg nem határozható hierarchia rétegei, s ki-ki a saját fokozatának megfelelően tapasztal. Egyetlen individuumban is éppígy változik a létezés intenzitása az alig-léttől a mind teljesebb létig. Az Orpheusz-szonettekkel sokhelyütt hasonló gondolatiságú Duinói elégiák második versében egy finom érzésen méri meg létezése valóságát, ami ebben az összehasonlításban majdhogynem látszólagossá válik:

Lám, vélem megesik, hogy két kezem egymást
fölfedezi, vagy bennük óvja magát nyútt
arcom. S ettől némi kis érzés támad
lelkemben. De ki mert már l e n n i ezért?

Mert ennél sokkal több a tulajdonképpeni ittlét; fürgén eláramló észleletek még nem jelentenek bennünket. Létezésünk súlya attól függ, hogy milyen tartalmakat és mélységeket hódítunk meg, s hogy a birtokbavétel mennyire szenvedélyes; vagyis minél nagyobb területeket veszünk tulajdonunkba, annál inkább itt vagyunk, s annál maradandóbban. De nem állhatunk meg a tapasztalat mutatta határoknál, egy nagyobb egységbe kell belehelyezni magunkat, hogy ezáltal részesülhessünk az emberi létezés tágasabb valóságában; mivel létezésünk erejére és kisugárzásaira főként az van hatással, hogy milyennek tételezzük a lét egészét. A feladat tehát: fokozatos elsajátítás a kiterjesztett lét teljessége irányába. Ehhez a törekvéshez Rilke hozzá szigorít egy rendkívül

⁴ Aristoteles: Metafizika. Ford. Halasy Nagy József. Budapest 1962. 90. 1.

puritán életmódot (ahogy Kant is a zavaró változásokat a lehetőségekhez mértén kirekesztette), hogy fogódzót biztosítson a bizonytalan ismeretlenbe kitörékvő szellemének. A „kiterjesztett” lét pedig azt jelenti, hogy az élethez, a lét egészének egyik részeként odatapasztjuk a halállá semmisült életet is, mint olyat, amely valamiképpen befolyásoló tényezője az ittlétnek, de legalábbis kifürkészhetetlen összefüggésben van vele. Mert: „Az élet igazi alakja átnyúlik mindkét területen, a vérkeringés legnagyobb köre mindkettőn átlüktet [...] s meg kell kísérelnünk elérni létünknek azt a legmagasabb rendű tudatát, amely mindkét elhatárolhataltan birodalomban otthonos [...]”⁵ Ez a rilkei értelemben felfogott ittlét felső határa, a létfokozatok csúcsa, az egyáltalánvaló létel lényege, amelynek megkönyezése után Rilke könnyedén mond le bármi egyébről („Mert ne hidd, hogy bármi hiányzana [...]”), hiszen ebben a kegyelmi állapotban a sejtelmek kényes hullámain a felfoghatatlan felé lebeghet el; ahol a halál tartományából általa átszívható titkok különös hangulatai már a Lét szívét legyezve homálylanak.

Dicsérni

Az alázat egész pályája során jellemző Rilke attitűdjére. Hébe-korba kitör belőle ugyan némi tompa ellenszegülés is, de oly elszigetelten, hogy mindannyiszor csupán lelke rövid eltévelyedésének vélhető. De ez a makacs szelíd-ség, amellyel megáldatott, sohasem jelent nála gyengeséget vagy hajbókolást. Alázata tisztán alkati sajátosság, amit ő maga tud a legjobban, s a művész természetes őszinteségével örökíti „Önarckép”-ébe (1906): „A szemben félelem s kék, enyhe fény / a gyermekkorból és itt-ott alázat, / nem szolgáló vágy, de szolgáló erény.” — S ezt a „szolgáló erényt”, melyben hallatlan következetesség és fegyelem feszül, rendre hozsannás énekek különböző formáiba szűri át; szolgálatát a (megannyi alakban előtűnő) létezőnek ajánlva. Alkotóerejét egy soha vissza nem vont meggyőződés koncentrálja, amit a következőképpen önt szavakba: „én az életet a legsérthetetlenebb, leggyönyörűbb kincsnek tartom,”⁶ — s amikor kibontakozik előtte a halállal kibővített lét képe, már csak egyedül a dicséret hangját tartja méltónak a lét nagyszerűségéhez. Így ötvöződik egybe a halál újfajta felfogása az élet magasztalásának feltétlenségével, amit leghűebben a II/13-as szonettben ír meg; ahol mindezekkel szoros összefüggésben tűnik fel a költői — a saját — feladat acélos körvonalai is:

Légy Eurüdikébe-halott, bukj zengve a mélybe
s szállj föl a dallal, a dicsérrettel, — örök
légy a tűnök közt, légy a múlás menedéke,
tisztá üveg, mely cseng, bár maga összetörött.

De a dicsérő magatartás nem lehet bárki osztályrésze. Komoly előfeltétele van, aminek teljesítése nélkül semmiképp sem válik hitelessé. Át kell élni a halált, de legalábbis krátere bodorodó gőzeit beszívni, — keresni érthetetleneket lehelő közelségét, átérezni örök süketnémaságát, hallani az agyba toppantott elvonuló lépéseit; hogy így a hihetetlenek vizében megmártózva dicsérrettel emelkedhessünk a nagy egység felé. Mert a dicséret teljes odaadást követel,

⁵ Rilke: Hulewitz-levél. Szabó Ede: Rilke világa. M. f. 236. és 221. 1.

⁶ Rilke: Ilse Erdmannhoz, 1915. — U.o. 187. 1.

amire csak az képes, aki nemcsak az élet, de a halál szövetségese is, mivel az önátadás magába foglalja a mindkét oldallal való együttes azonosulást. Ezért hát „Ki a holtak ligetébe lenn / dalolt egyszer legalább, / az zengheti el csak a végtelen / magasztalás dalát.” (I/9) — S van egy lény, aki par excellence dicsérni hivatott. Ő tényleges lakója a halál birodalmának is. Rejtelmes létezésével kapcsolatot fejleszt az élet és a nemlétig sorvadt élet között, és földi életével dalolja el azt, amit a kettőről magába sűrített. Pusztán azért lebeg e Janus-arcú világban, hogy magasztalja a mindenséget, mivelhogy ő „A Dicsérni Teremtett,” (I/7) Orpheusz tisztán csengő nevét viseli, s főként tornyosul azáltal, hogy benne megvalósult az élet és halál áhított szintézise.

2. A Szonettek Orpheusza

Az Eurüdikéért alvilágot járt, énekével fákat és vadállatokat megbabonázó mitológiai lantosból nő ki a Szonettek Orpheusza, de nem az. Szinte mindent megtestesít, amire ókori elődjének hatalma volt, azonban nem mint egy karakterizált félisten, hanem inkább úgy, mint a természetbe olvadt eszme, amely átjárja a végtelen létezőt. Egy panteisztikus lény, aki már emberi szenvedélyeit elveszítve érkezik hozzánk, hogy minél könnyebben lophassa be magát a lét nagyobb titkaival együtt élő növényekbe és állatokba. A minket körülölelő elemek fizikai tulajdonságaiba is betelepül, hogy az istenit harsogó dalt önmagát vesztő kiterjeszkedéssel egyetemesebbé növelhesse. A pieriai Orpheusz szerelme visszaszerzéséért szállt le a halál oszrágába, emez csak múltjából emlékezik szerelemre, ellenben állandó, meghitt otthona a képtelen halál. Számára nincs akadály: Úgy közlekedik élők és holtak között (minduntalan átlépve az embernek ismerhetetlen falon,) ahogy mi a szomszédainkhoz járunk át. De hiszen megteheti, mert: „két világból / sarjadt bő természete ki.” (I/6) — és mert:

Egyike ő az örök követeknek,
ki csésze gyümölcsöt, a legnemesebbet,
nyújt — távol — a holtak háza felé.

(I/7)

E XX. századi Orpheusz feltétlen ereje abban áll, hogy egyedül ő tudja úgy megmutatni a világot, ahogy az ténylegesen van. Természetesen csak azért képes erre, mert bejáratos a megsemmisültek időtlen társaságaiba, s mert maximálisan beleoszlott a létezőkbe. Minthogy ezek miatt szemében áttetszővé válnak a titkok, nincs semmi, ami meggátolhatná abban, hogy a világ örökérvényű képét tükrözze vissza. S ez a kép oly éles és pontos, hogy mind a földiek, mind az alvilágiak egyszer s mindenkorra kénytelenek elfogadni; hiszen akár az egyik, akár a másik tábor csak a saját létformája jelenségeit érzékelve alkot hat képet a valóságról. Orpheusz viszont mindkettőt befogadva nyilvánítja ki azt a leghitelesebb „átfogót”, amelyen nem foghat a változás okozta rombolás sem. — „Hű képét soha semmi se rontsa, / se síri, se földi erő;” (I/6) — Orpheusz elmozdíthatatlanul áll az elmúlásban, hangja meg sem bicsaklik a mindegyre megújuló pusztulás zűrzavarában. Kristálytisztá zengését még az istenek hatalmas hatásai sem zavarják; bár némiképp függ tőlük, mégis autonóm erőként színezi át a létezést az emberek és az istenségek közé ékelődve:

⁷ Ebben a vonatkozásban Karl Jaspers transzszendenciának nevezi az átfogót.

El sose veszti a porban a hangját
ő, kit az isteni példa hevít.
Éneke szőlő, s délszaki lankák
melegén érleli fürtjeit.

Sírban ha rohad a királyi tetem,
nem torzul a hangja hazugra, sem
árnyék ha borítja, az isteneké.

(1/7)

Orpheusz nem szorul sem az égiekre, sem a földiekre. Ő a szabad dal magasztossága, a lét önmagától való dicsőségének különféle dolgokból allelújázó szelleme. Kihallik a virágokból és a fákból a tavasz ébredésekor, csodás ízzé zamatosul, ha érik a gyümölcs, vagy éppen borrá nemesül a fürtök tapostásával. Soha nem legyinti meg a szakadékokat támasztó „semmi” konok vonzása, mert — még ha holtak lelkei közt borong is — mindig valósággal telített: Számára tehát nincsen végtelen-láncú negáció. Mégcsak azonosulnia sem kell a létezővel, mivelhogy ő maga benne az érték; s mint az ének sodra, ott zúg a természet nedveiben, ott leng a levegő ingó tolulásaiban, vagy éppencsak sejthetni lüktetését, amikor a tér bensővé finomul az emlékezet váratlan teraszain. — S habár Orpheusz éneke az anyagban is szétáradó lehet, alkotás-módja mégsem különbözik a költőkéétől:

[...] keverje csak ő, az Idéző,
gyöngéd szemhéja alatt

látottakba a látomást, hadd
tudja igaznak, nyílt utalásnak
füstike és ruta bűvöletét.

(1/6)

Ami művében teljes és egész, az számunkra a közölhetetlen. De minthogy ez a „közölhetetlen” voltaképpen értelmünk határain dereng, kapcsolódhatunk Orpheuszhoz. Hiszen minden bizonnyal az ő éneke lobogtatja a sejteknek azt a különös lángját is, amelytől a költő szemében akarata ellenére izzik fel a varázsos tűz: Jelezve, hogy hajdani látomása visszavonhatatlanul valóságba rögződött, s most már alkalmas arra, hogy költészetté legyen.

3. A túllépés

Féktelenül, gyorsan múlnak el a dolgok. Amit látunk, érzünk, ízlelünk, mind mind az elmúlás hatalmas folyamába rohan könnyörtelen keménységgel itthagya minket. Épphogy csak belénk áramlik valami, s máris a veszendőbe iramlík:

Várj . . . ez a jó íz . . . Már nyoma vész.
. . . Zümmög-e, zeng-e halk muzsikátok,
tüzes leányok, néma leányok:
ringja gyümölcs ízét a tánclebegés !

Táncotok most: a narancs.....

(I/15)

Talán a tánc az, ami úgy ring együtt az elmúlással, hogy azt valamiképpen megkötve itt is marasztalja: könnyű lépésekkel kiverve ütemét. Talán a

tánc révülete képes időlegesen megállítani a szakadatlanul távozó életet, ha a mozgás változó lobogását hosszabb időre állandósítja. Habár az elmúlás ritmusában járhatja a lábat, mégsem múlandó, mert az elmúlás pusztulásba vezető irányától elkanyarodván továbbra is jelen van. S amíg elmúlást lüktetve mindegyre visszatér önmagába: Feltartóztatja az elmúlást:

[. . .]. Te gyermek, nyújtsd a táncot
egy percre még, hogy csillagkép legyen,
oly tisztán fénylő, mint az ősi táncok,
melyekben mi a vak természetben

túllépünk, halandók. [. . .].

(II/28)

S ez a túllépés iránytűnk lehet a tájékozódásban. Minthogy képesek vagyunk rá; felülmúljuk a növényeken és állatokon beteljesülő immanens elmúlást, vagyis felülmúljuk a természet ilyen törvényét. Mert ránk másfajta elmúlás érvényes, hiszen sajátos emberi adottságaink révén haladjuk meg a virágokat is:

Izma a virágnak, mely kitárod
a kökörcsin párás reggelét,
[.....]
izma végtelen befogadásnak,
[.....]
Mi túllélünk, — erőszak az ára.
De mikor, ó, melyik öröklétben
tárulkozunk mi befogadásra?

(II/5)

A mi túllépésünk tulajdonképpen Orpheusz túllépését ismerve érthető meg, még akkor is, ha Orpheuszt nem tudjuk követni. Orpheusz is túléli a virágot, csak hogy ő nem kényszerül az erőszakot tulajdonságai közé felvenni. Orpheusz helyzete más, ő benne van a virágzásban:

[. . .]. Nyíljék a rózsa
kedvére csak, s hullassa levelét.
Mert mindez Orpheusz megújulása
más-más alakban. [. . .].

(I/5)

És itt van a bökkenő: hiszen ha a virág elpusztul, a benne pompázó Orpheusznak is el kellene pusztulnia. De Orpheusz valamiképpen túléli a rózsa-kehely halálát:

Néhány nappal túlélheti a gyöngé
rózsakelyhet. [. . .].

(I/5)

De hogyan éli túl Orpheusz, talán a korsóban?

Ó ti, virágok, társai végül a kéznek, a rendnek
(mely befog! ím, lányok keze, egykoron és ma),
kert asztallapján, ernyedve, gyakorta heverték,
mint szelíden sebzettek gyöngé karéja,

várva vizet, mely a kezdett-forma halálból
egyszer még felüdít, [. . .].

(II/7)

Ameddig mi emlékezünk az elhullott virágsziromra, addig éli túl azt Orpheusz? Vagy pedig különös hatalma van a dolgok túlélésére, ahogyan különös az eltűnése is? Nyilván ez az utóbbi igaz, mert Rilke ilyennek látja:

Ó, értsétek meg, el kell tűnnie,
még akkor is, ha maga sem akarja.
Míg hangja — léten át — elér ide,

már messze jár, hová ember nem ér fel. (I/5)

A virágszirom mindenestül elpusztul a halálban, de Orpheusz folytatódik egy másik szíromban, amely egy másik virág kelyhében tündököl. Mert ő nem csak egyetlen virágot énekel, hanem a teljes virágzást. S ha egyikből eltűnik annak halálakor, ez csupán annyit jelent, hogy Orpheusz ismét meghaladta ittlétét. Ez az átváltozó képesség, ez a túllépés a bizonyossága annak, hogy Orpheuszt nem semmisíti meg a halál; mindig megújulva lebeghet ki belőle.

Mindebből mit valósíthat meg az ember? Minden valószínűség szerint csak a természetben való túllépést; úgy, hogy táncával, szavaival, művészetével meghaladja az ittlétét, hogy némi maradandóság reményét érezhesse eltűnte előtt. A költő szavakba ülteti át életét, tehát azokban kell hogy fennmaradjon:

S ha elfeled majd a földi lét,
„Eliramlok” — mondd a néma földnek.
S szólj a fürge vízhez így: „Vagyok.”

(II/29)

Mert itt a „fürge víz” a szavakat jelenti, a „néma föld” pedig a hallgatóságot, hiszen:

Ó, kútszáj, de adakozó, te száj,
hol foghatatlan tiszta szó terem —
[.....]
.....] szavad, amely öreg
fekete álladon továbbömöl,

s az előtte álló kagylóba dül.
Békén szunnyadva fekszik ott e fül,
a márványfül, melybe beszélni vágyysz.

A föld füle. [. . .]. (II/15)

II. Az istenek

Rilke első remekműve *Az áhitat könyve* volt; a koraiak sorában az első könyv, amelyet később nem tagadott meg a szerző. Ebben a kötetben találta meg utánozhatatlan hangját, s ez hozta számára a nemzetközi elismerést is.⁸

⁸ Az áhitat könyve 1905-ben jelent meg, s Kosztolányi Dezső már 1908-ban lefordította egyik versét, a Lössch mir die Augen aus („Kiolthatod szemem te. . .”) kezdetűt, amely De profundis címmel jelent meg Hét-ben 1908 június 7-én. — A Stundenbuch nyilvánvaló hatása nélkül A szegény kisgyermek panaszainak első darabjai nem jöhettek volna létre. (Lásd: Baránszky-Jób László: Kosztolányi és a nemet irodalom. — In: Itk. 1968. 310—332. 1. és Szász Ferenc: Kosztolányi és Rilke. — In: Filológiai közlöny. 1975. 3. 292—308. 1.)

Az áhitat könyvében alkotta meg sajátos determinánsokkal egyénített istenét, amelynek fő ihletője Oroszország sztyeppéinek határtalansága, a felszabadító hatású orosz táj volt.⁹ Rilke nemcsak mint művészi teljesítményt tartotta magához méltónak ezt a versciklust, de annak intim tartalmát is egyszer s mindenkorra lelke szubsztanciális értékévé lényegítette. Ily módon későbbi műveinek misztikus helyei összefüggnek e korai remekléssel, annál is inkább, mert: „*Az áhitat könyve* már sok olyan témát érint, amely majd a legérettebb Rilke-versek vázává épül.”¹⁰ S minthogy választásunk a misztikumot célozta meg, elkerülhetetlennek látszik e tömény misztikát árasztó könyv isten-képét az Orpheusz-sonettek isteneinek felidézése előtt egy kis kitérő árán közelebb hozni; hogy szükség esetén viszonyítással vagy ellenpontosítással körültekintőben közelíthessünk a Szonettek Rilkéjének csak önmagából érthető gondolatvilágához.

1. Intermezzo: *Az áhitat könyvének* istene

Intuitív ráhangolódás

Vannak olyan kifejezhetetlen érzéseink s olyan megmagyarázhatatlan észleleteink, amelyeknek nincsen folytatásuk a külső világban, nem találni hozzájuk illő valóságbeli megfelelőt; s mégis a lelki működés e furcsa virágai létezőknek akarják elhitetni magukat. Vannak, de még sincsenek. Reményként, bizonytalanságként, vízióként az agy kódos mélységeibe lecsüngve folytonosan megváltoztatják a valóságról kialakult tudatunkat. Beleavatkoznak a döntésekbe, hirtelenjében képesek bizonytalanná tenni a legeggyértelműbb szituációkat, s olykor pedig eltávolítva az ittlétből hosszú elrévülésekbe vonzzák a készséges képzeletet. Szinte lehetetlen az effajta lelki mozgásokat tetten érni, oly sebesen rezegnek át a neuronokon; s még mielőtt gondolattá sűrűsödhetnének, elhalnak valamely tompa axon-ágon. Így csak egy-egy pillanatra van lehetőségünk betekinteni az általuk hordozott más léptékű világba. Kinek-kinek homályos sejtéseket sugallnak e talányos vibrációk, és ismétlődő feltűnésekkel bizonyítván önmagukat kiterjesztik a látókört a láthatón túlra, ahol már a találgatások és ráolvasások birodalma kezdődik. Az így megnövekedett racionalizálhatatlan tartalmak olvadhatnak aztán istenné egybe, hogy a megfoghatatlanokból valami konkrét is állíthatóbbá váljon; tudniillik az, hogy egyetlen tulajdonosa van mindazon sejtelmeknek, amelyeket az értelem adottságainál fogva megismerni képtelen. S ezt az érzelmi magot duzzasztják tovább a végtelenség különböző közegeiből ránk villogó hiányok, hogy aztán végül a minden kielégületlenségünkkel felékesített istenség paradox képe tűnheszen fel.

De a végtelenség lenyűgöző hatása miatt bennünk ébredő hiányok egyben emberi tartásunk értékét is megadják. Ha a fantázia fényességével kimerészkedünk a határtalan terjedelmekbe: a tér mindig tovább tágul, csillag-pihenőkkel kivilágított sötétségébe, vagy az emberöltővel fölényesen ironizáló

⁹ 1900-ban, második oroszországi útja alkalmával Rilke a következőket írja egy ismeretlennek a Volga mellől: „Itt megtanuljuk átértékelni a dimenziókat. Megtapasztaljuk, hogy: A táj az nagy, a víz valami nagyon nagy, és legfőképp nagy az égbolt. Amit én eddig láttam, az csak képe volt, a tájnak, a folyónak, a világnak. De itt mindez ön maga. Ugy sejtett, mintha a Teremtést láttam volna; kevés szó minden létezőre, a dolgok az Atyaisten mértékével mérék [...]” Sz. E: Rilke világa. M. t., 61. 1.

¹⁰ Szabó Ede: Rilke világa. M. f., 66. 1.

örökkévalóságba —, jobban megérthetjük magunkat. Mert ami az ilyen messzeségekbe tisztul láthatóvá, az már többé nem felejthető: Az ember mivoltjának végső letéteménye ott van, ahová biológiai zártága miatt nem hatolhat be.

A világot rendező szellemnek vannak olyan érzékeny helyei, ahova a meggyőződés nem nyernek bebocsáttatást, csupán kérdéseink tarthajták megfigyelés alatt e területeket. Mert tudunk-e válaszolni azokra a kérdésekre, amelyek az „alapvetőt” faggatják?: „miért nő a fű, hogyha majd leszárad? / miért szárad le, hogyha újra nő?” —, vagy még általánosabban: „Miért van egyáltalában létező, [...]?”¹¹ — Nem! Nem adható semmiféle verifikálható válasz az effajta kérdésekre. A józan okfejtések — bármennyire logikusak is — nem kapaszkodhatnak fel idáig. Feltételezések, tézisek születhetnek őket megértendő, de az egyértelmű megfejtések leperegnek róluk, mint zsírról a víz, mivelhogy taszítják a konklúziókat. A bennük foglalt többértelműség végérvényesen nem oldható fel; csak bizonyos megnevezések egységes rendszerével sejtethető jelentéseik halmaza.

A lét különféle ellenőrizhetetlen területei koncentrálnak végül egyetlen isten-személyé. Ez az ellenőrizhetetlen a költői kifejtésben sem válhat megismertté, hiszen szubjektív szimbólum-rendszerrel csak egy bizonyos lelkiiség istenképét lehet felmutatni. A költő közvetve mégis útmutatást nyújthat: Amelyben nem éppen az isten-kép a fontos, hanem az egyáltalánvaló érzékfeletti jelenségek csak a művészetben megközelíthető motívumainak egyszeri jelentéstartalmai. De ezek a megjelenített jelenségek sohasem vehetők abszolútnak; mindig csupán egy korszak koordinátái szerint egységbefoglalt „ábrázatok” válik láthatóvá a művész alkotó-állapotán átszűrődött tónusban.

A logikai abszurdum mint költői igazság

Az áhítat könyve az isten-képzet identifikációja az emberi-természeti világ hagyományos vagy újfajta személyes mozzanataival. Az egyes versekben szinte szerkesztés nélkül sorakoznak egymás után a különféle fogalmak és tárgyak, amelyek sajátos vonatkozásokban, de néha abszolút értelemben is az istent jelentik. Nincsen a danteihez hasonló hierarchia, nem fedezhetők fel kigondolt értékszintek az azonosításra kiválasztott dolgok sokaságában; mindegyikük magától értetődő természetességgel utal istenre, mint jel a megjelölendőre. Lépten-nyomon felbukkan egy-egy ilyen istenre-vonatkozás, mintegy azt éreztetve; hogy aki a végtelenség csodálatával telített, annak a leg-egyszerűbb jelenségek is a mindenség egészének misztikus mélységei felé mutatnak. Persze óhatatlanul áthatja ezt a szemléletet a kétezer éves krisztusi magatartás meghatározó volta, és a keresztény teológia-filozófia már a középkorban kifejecesedett téziseinek a XIX. századba érő nyúlványai.

Az áhítat könyvének isten-képe látszólag ellentmondásokat rejt magában, mivel a mindenség urát deklaráló egyes kifejezések bizonyos párosításokban logikailag kizárják egymást. Hiszen ha igaz az istenre, hogy az egyetlen egyedülálló, „Láthatatlan”, ismeretlen „Idegen”, aki a borongás súlyos tartalma, s aki örökre megfejtethetlen titok; akkor ezen megjelölések lényegét elfogadva minden más meghatározás feleslegessé, sőt értelmetlenné válik. Mert aki

¹¹ Martin Heidegger: A létezés, a semmi és a szorongás. Ford. Zoltán József. — In. Az egzisztencializmus. Vál. Köpeczi Béla. Budapest 1966. 169. 1.

mindörökre ismeretlen, megfejthetetlen titok marad, hogyan lehet arról egyáltalán állítani is valamit? Ki merészkedhet el odáig, hogy egy sohasem látható hatalmat különböző természeti valóságokkal érezzen egyként: például az éjszakával vagy a hajnallal? Ha a költő a mindenség titkával áll szemben, amely ember számára nem megtanulható, mi jogosítja fel arra, hogy mégis őrá építsen (a teljességgel bizonytalanra) egy olyan alapvető emberi gondot, mint a halál; átruházva ennek terhet a láthatatlan idegen hatáskörébe? Megkockáztathatók-e azok a megállapítások, hogy az isten hatalmas, mindentudó „Mester”, a dolgok lényege, de önmagát elhallgatja —, egy olyan lényről, akiről jószerivel semmi tényszerű nem gondolható? (Talán éppen azért önmagát elhallgató, mert nem tudni róla semmit.) Vagy milyen megfontolás alapján lehet egy egyedülálló mindentudó „Mester”-t a „folyton változó világ” processzusába behelyettesíteni? Ráadásul ugyanez a rejtélyes isten még sajnálatra méltó is; hiszen szegény, nincstelen, hontalan és árva. A legkülönösebb pedig az, hogy bár megfoghatatlan, mégis jóságos és „másokat óvó”, tehát valamilyen közvetlen hatása is észlelhető.

Az abszurdum további kiélezésével még lehetne fokozni az isten-képet körülrajzoló megnevezések logikai ütköztetéseit, azonban ez zsákutcába vezető gondolatsort eredményezne. Annál is inkább mert már az első képtelenség is visszavezet a kiindulási ponthoz: az érzékfeletti elérő valóság-ihlet immanens tartalmához, amely nemcsak hogy többértelmű megközelítést engedélyez, de magához illőnek tartja az abszurdumot is. A költészet e legszabadabb területén az észszerű logikai ellenvetéseknek nincs hatalmukban megcibálni a strófákba olvadt irracionálisitást. A feltoluló kérdések is (miként az előzőek is) inkább csak a könnyebb elmélyülést segítik elő, nem pedig az igazolhatatlan állítások megsemmisítését. Jóllehet ezek a kérdések csak annak könnyítik meg az elmélyülést, aki felhagy a tisztán logikai következtetésekkel. Mert az átérzéssel nem táplált hideg ész nem képes belemerülni *Az áhítat könyvének* legbelső Doppler-köreibe; vagy általánosítva Rilke szavaival: „A műalkotások határtalanul magányosak, s talán a kritikával közelíthetők meg legkevésbé. Csak szeretet foghatja fel, tarthatja meg őket, s lehet igazságos hozzájuk.”¹² Az együttérző szemlélet pedig semmi kivetnivalót nem talál abban, hogy *Az áhítat könyvének* istenét felépítő vesszorok egymásnak ellentmondó kijelentéseket tartalmaznak; sőt, éppen hogy logikai bakugrásnak kell ott lennie, ahol a versciklus tengelyében a transzcendens régió „személytelen-személye” utáni sóvárgás áll. Főként ha mindvégig fényesen világít az a tény, hogy nem valami objektív létezőről esik itt szó, hanem a költő által alkotott imaginárius alakról, akihez személyes élményei, ismeretei, látomásai alapján viszonyul. S ez a viszony a tulajdonképpeni lényeg; az ember kapcsolata abszolutizáló hajlamának legnagyobb teremtményével, akiről (amiről) minden nagyszerű dolog elmondható, csak az nem, hogy bizonyosan létezik. De *Az áhítat könyvének* verseiben Rilke nem kételkedik; számára isten létezik, — s megejtő átszellemültséggel kelti életre ezt a mindent-átölelő fikciót.

Görctelen alázattal simul bele egy önmegtagadó magatartásba, minden idegfeszülését az „egyetlennek” áldozva, hogy egy magasabb szinten, a misztikus függőségbe beavatottként nyerhesse vissza önmagát; szabadság helyett egy egységes világszemlélet gyönyörűségével megajándékozottan. Leborul a lét

¹² Rilke: *Levelek egy ifjú költőhöz*. (3. levél). Ford. Szabó Ede. — In: Rainer Maria Rilke: *Prózaí írások*. Budapest 1961. 13. 1.

megannyi csodáját látván, hogy birtokolhassa e csodák lélekbe sugárzott visszautkrözdéseit. És minden az istenséggel válik azonossá ebben a bűvöletben: a változó világ, a dolgok lényege, az éjszaka és a hajnal, az anyaság és a szűziesség, az ismeretlenség és idegenség, — a világ megfejthetetlen végső titkai. S mindezek a dolgok — most már autentikus megközelítésben — összetartoznak, kiegészítik egymást a misztikába merült szemlélet művészei magáraismérésében. S habár legmélyebb összefüggéseik számára indifferensek az ész követelményei és a logika törvényei, mégis egy teljes és nagy költészet legfőbb értékei e titokzatos vonatkozások; mert képesek bevezetni a létezés azon talányai közé, amelyek ismerete nélkülözhetetlen számunkra, hiszen tényleges kapcsolatban vannak a valóság felszíni domborulataival.

2. A metakozmionokba vonult istenek

Az áhitat könyvének mindent átható, személyyé koncentrált istene fokoatosan elveszti kapcsolatát a világgal, illetve más alakokba átköltözve létesít új koherenciát a dolgokkal. Az a „forró” egység Rilkében, amely egyetlen istenben tartotta össze a valóságot, lassan kihűl és szétesik, de úgy, hogy vele együtt az isten-tartalom nem vész el, hanem több költői teremtménybe beleosztódva, új jelentések kifejezésére válik alkalmassá. *Az áhitat könyvéből* született isten misztikumának nagy részét az Orpheusz-szonettekben maga Orpheusz öröklí, ahogy a Duinói elégiákban az Angyal jut „nagyobb mennyiségű” isteni tulajdonsághoz e közös isten-forrásból. Az Orpheusz-szonettekben tovább él ugyan a „felettes” istenség is, de immár veszítve koncentráló erejéből általában többszámúvá sokszorozódik.

Ami a lényeg: Hogy *Az áhitat könyvének* hatalmas istene és parányi ember közé az Orpheusz-szonettekben benyomul Orpheusz, s megváltoztatja az emberre nézve oly hátrányos aránytalanságot, továbbá az embert és az istent erélyesen eltávolítja egymástól. Orpheusz korlátozza az istenség mindenhatóságát; hiszen a természet világát és a lét ember által nem elérhető emberi vonatkozásait csak Orpheusznak áll hatalmában megénekelni. Nem beszélve arról, hogy isten birodalmát: a halált is létezése egyik közegének érezheti, s így az isteni titokba beavatottan megkurtítja a mindenség urát, aki éppen e titok kizárólagos birtoklása által magasodhatott olyannyira az ember fölé.

De nem csak isten jelentőségének kicsinyítése révén változtatja meg Orpheusz *Az áhitat könyve* emberének semmitmondó voltát istenhez képest; hanem azáltal is, hogy az emberi személyiséget a maga közelébe emelvén meg-növeszti. Ezt úgy éri el, hogy Orpheusz-mivoltában megtestesítve képviseli, illetve tökéletes formában beteljesíti az ember (Rilke) azon vágyait, amelyeket maga az ember végességénél fogva nem tudhat megélni, beteljesíteni. Így Orpheusz vonzásától az emberi személyiség legtávolibb mezsgyéi már-már Orpheuszba nyúlnak, azonban egyértelmű, hogy mégisincs lehetőség Orpheusz elérésére, hiszen nem ismerhetjük fő kiváltságainak rejtélyét: a túllépés misztériumát.

Epikurosz a metakozmionokba (világközökbe) távolította el az isteneket, kirekesztve őket a valóságos létezőből. Elvette tőlük az aktivitást, a világgal való kapcsolat lehetőségét s érzékelettinek nyilvánította őket, hogy ez embernek ne kelljen minduntalan isteneket kerülgetni földi örömeinek élvezése közben. Így aztán az istenek már nem avatkoztak bele az ember sorsába, a létezővel mitsem törődve merengtek külön világukban. — Rilke az emberi

személyiség megnövelését kifejezendő Orpheusz térnyerését mutatja meg a Szonettekben, aki amint megjelenik a rilkei világban (miként az Angyal is), az istenek kihátrálnak a realitásból valahova a „metakozmionokba”. Megszűnik az a misztikus, egymásra utaló kapcsolat is ember és isten között, amely *Az áhitat könyvét* jellemezte. Az ősi isteni lényegből az istenek csupán egyetlen privilégiumukat őrzik meg; azt, hogy személyesen veszik át a halottakat, illetve, hogy továbbra is hatalmukban áll az élet megszakítása (amit Orpheusz mindig túllép), s az ember átlopása az Orpheusz által már felfedezett másik vonzáskörbe:

Mind e halottaink-váró, nagy, erős barátunk
meg sem érinti sehol már sok kerekünket.
Távoliak lakomáink — fürdőink tovatűntek,
lassan járó hírnökeiknek elébe vágunk

folyton mi régesrég. [. . .].

(I/24)

Ama hallomásbelit,
a forrást csak holtnak ajka éri,
hogyha isten némán inti végül.

Nekünk csak a zaj jut osztályrészü.

(II/16)

Az istenek nemcsak azért építik távolabbra éteri lakóhelyeiket az emberi világtól, mert Orpheusz létbeszívódásával itt már nincs szükség rájuk; hanem azért is, s főképp azért, mert Rilke számára fontosabbá vált az a kísértés, amely a „megszüntette megőrző” halál irracionális felfoghatóságát szavatolja, mint az istenek olyan vélt hatásainak kitapogatása, melyek csak a halál határvonaláig lehetnek velünk, s csupán az ittlétünket telítik. Mert Rilke most már folyvást a halál falának tapasztva fülét hallgatózik. S mintha „odaátról” átszűrődne valami elfojtott, fantasztikus suttogás, valami csodálatos, zsongító konszonzancia . . . , csakhogy az élőlények roppant zsivajgásában, a profán valóság tompaságától befolyásoltan oly keveset lehet belőle felfogni. Pedig ennek a hangnak megértője lehetne az emberiség második Prometheusza; egy olyan paradox Prometheus, aki hamut csenve el gyújthatná messzebbre érővé, teljessé az ember belső tüztét.

3. Istenek és gépek

Ősi barátságunk, a nagy, sohasem versengő
isteneket csak azért-e mélybe levessük,
mert nem tud róluk az acél, a zord, a csengő,
vagy valamely térképen hirtelen újra keressük?

(I/24)

Hallod, Uram? Az ÚJ
dübörög, harsan —
hírnökök ajkán gyúl
s nő fel a harcban.
[. . .].

Nézd, a gép mára
hánykódva bosszút áll,
torzít, gyengít [. . .].

(I/18)

Miközben Rilke a messzeségből kiszámíthatatlanul pulzáló, alig érzékelhető hullámokra figyel; körül a világban minden zugot elárasztón, nagy és egyre nagyobb gépek zakatolása tömi el a finom rezdülésekre fogékony fülek hallójáratait. Miközben Rilke rendre bibliai jeleneteket és a görög mitológia történeteit honosítja meg a XX. században (sajátos nézőpontból megvilágítva), hogy Európa szellemi múltját megújítva ő is tovább őrizze, s hogy folytonosságot biztosítson a jövőendő korok számára; aközben minden régít megtagadva, illetve felülmúlva egy szédületes lendületű technizálódás egészen új struktúrájúvá rendezik át a valóságot. Miközben Rilke hermetikus Muzot-i magányában a már számára is elfoszlóban lévő isteneket élesztgeti újra meg újra, hogy segítségükkel eleddig még nem látott utakat fürkésszen ki a halált megvilágosítandó; aközben a kinti világban minden átszellemült elmélyedés permanens korlátozójaként soha nem látott túlnépesedés lehetősége körvonalazódik, ami éppen nem az istenekre, hanem az emberi közösségek társadalmi gondjaira irányítja a figyelmet. S amikor Rilke felérkezik teljesítőképesége legmagasabb csúcsaira, ahol kiérlett virtuozitással azonnal rögzíteni tudja a pillanatonként változó új szellemi alakokat; addigra a modernizálódott életben az eldologiasult gondolkodás burjánzik el, mint állandósuló tendencia, amely makacs következetességgel tépkedi meg a felszárnyalások tollazatát. Vagyis: Miközben Rilke tehetsége inspirációit követve, műveit mindegyre meghaladva konokul tör előre önmagát kiteljesítendő, s hogy maradandót hagyjon hátra; aközben a valóságban olyan objektív törvényű jelenségek uralkodnak el, amelyek többnyire ellentétesek a költő individuális törekvéseivel, vagy legalábbis gátjai azoknak, illetve olyan új célokat és perspektívákat tartalmaznak, amelyek nem esnek egybe a rilkei útmutatással.

Rilke tehát nincsen szinkronban a külső változásokkal, visszavonhatatlanul „kinő” a valóságból: Az új komponenseket élete utolsó éveiben már figyelmen kívül hagyja, vagy csak ellenvetésekkel fogadja be azokat, aggodalmat érezve miattuk. Rilke nem azért aggodalmas, mert olyannyira betölti kialakult belső világa, hogy már nem tudja az újat magába építeni; hiszen éppen az Orpheusz-sonettek a példa arra, hogy milyen mértékben képes ekkoriban a megújulásra. A változni-tudás megőrzését az egyik legfontosabb feladatnak tartja továbbra is: „Vonzzon a változás! Ó, lelkesítsen a lángban/átváltozva tűnő tárgy, ami felragyogott. [...]. Hogy maradásba zárulsz, máris lényed a dermedt; / de óvhat-e szürkesség? foszladozó fedezék?” (II/12) — Rilke azért aggodalmas, mert a közvetlen valóságból messze kiemelkedve, fároszként bevilágítva a jövőbe látja azokat a fenyegető veszélyeket, amelyeket a valóságban benne-élők nem láthatnak.

Nem a gépek egyáltalánvaló használata ellen emeli fel szavát, hanem csak az olyan túlgépesedést ítéli veszélyesnek, amelynek következtében teljesen kiiktatódik az ember kétkezi munkája a valóság alakításából. Nem engedhető meg, hogy a gépek mindenütt helyettesítsenek bennünket, mert akkor visszafejlődnek a kéz alkotó mozdulatai, s az effajta elcsökevényesedés következményeképpen benső, tartalmi összetevőink is megváltozhatnak. A belső arányok módosulása pedig jelentősebb torzulások előidézője is lehet: Elveszíthetjük azokat a ránk jellemző sajátosságokat, tulajdonságokat — mint például az istenekhez kapaszkodás ősi öröksége —, amelyeket hosszú évezredek alatt finomítottunk emberi lényegünké. Ezért hát az ember mindig uralkodjon a gépek felett, ne hagyja a „monstrumokat” felülkerekedni; vigyázzon mert:

Minden eredményünkre rátör a Gép fenyegetve,
szellemre tart ma igényt szolgálai sorsa helyett.
És hogy az épületen a kéz szebb, tétova kedve
föl ne ragyogjon már, ő farag kőre követ.

(II/10)

[...] s habár

erőt tőlük veszen —
járjon türelmesen,
minket szolgálva.

(I/18)

III. Az értelem határain

1. A széthullás

Az *áhitat* könyvének istene széteszlik. Az egységes világképet — amit „Mi [...]” szóval jellel,” (I/16) fokanként elsajátítva építünk fel — bomlasztják a gépek a szellemre mért csapásokkal. A régi tudások bizonytalanná válnak és seregestől elhagyják az embert. Széttöredeznek a szellem kifejlett gondolkodásformái. Helyettük csak űr sötétlik, amelyben minden a messzeség vásznáig távolodik el. Az első világháborúban millió számra pusztulnak a nemzetek fiai, és a halál ilyen grandiózus akciója következtében megsemmisül az emberi világ évtizedek alatt érlelt benső tartalma is. Mert csaknem kiürülnek belőle a kapcsolatok, hiszen viselőik nagy része kénytelen-kelletlen „átpártol” Orpheus másik hadtestéhez. Ami marad: Torz és nem érdemes átörökíteni. Minden csak lebeg a térben lekötetlenül, önmagában, magára hagyatva. S ahogy a nyolcadik Duinói elégiában mondja Rilke, szinte lehetetlen a csapongó dolgokat összefogni: „Csordultig tölt. Rendezzük. Szétesik. /Újra rendezzük s szétesünk magunk.” De hát hogyan is lehet olyankor rendszerezni, amikor minden fogódzó torzó és inog. A harci gépek „Minden eredményünkre rátörtek”, s minden elsajátítottat összezüztak. S amiképp a dolgok messze tűnnek a rendezés hálójából kiszökve, azonképp növekszenek a távolságok bármiféle ember ébresztette viszonyban:

Messzi van minden, — a kört soha semmi se zárja.
Nézd csak a halfejeket víg asztalokon, a tálon:
furcsa, de szép.

(II/20)

Hol vannak már a pompás barokk csendéletek ezüstösen fénylő halai, melyek gyümölcsök és virágok színorgiájából dugták ki fejüket, hogy a természet többi adományával együtt az élet egészségességét hirdessék. Azok a halak még oly közel voltak az emberhez, mint azon lakomák gyönyörűsége, amelyeken elfogyasztották őket. „Rilke hala” viszont a végtelen idegenségbe távolodik. Most már nem arra helyezi Rilke a hangsúlyt — mint *Az áhitat* könyvében —, hogy a dolgok mennyiben azonosak velünk, hanem arra, hogy mennyiben különböznek tőlünk: „A Stundenbuch pozitív miszticizmusát felváltja az Elégiák” (és az Orpheusz-szonettek)¹³ „negatív miszticizmusa”. „A pozitív

¹³ Szerb Antal megállapítása még található az Orpheusz-szonettekben kifejezett érzésvilágra.

miszticizmus össze akarja mosni a dolgokat és az Ént a nagy Egységbe, — a negatív miszticizmus annak felismerése, hogy a dolgok külön, örök-egyéni mivoltukban mennyire végtelentartalmúak, isteniek.”¹⁴ Még az egymáshoz legközelebb álló individuumok is roppant távolságban vannak egymástól, mivel-hogy a lélek szüntelen önmagára vonatkozása és a gondolkodás szubjektív volta kizárja a tényleges közeledés lehetőségét:

Mekkora csillagi távolok; és ez a távoliség itt
messzibb, mint odafent.
Mondjam a gyermeket és a rokont? s ama másik ...
ó milyen távoli csend.

Így válhat idegenre a Sors, ha e távközt
szabja ki ránk, ittlétünk mérve, talán;
gondold el, jaj, mennyi a táv a férfi s a lány közt,
félve ha vágyik a lány. (II/20)

A különbségeket, a távolságokat, a valóság képzelt egységes egységének felbomlását tudomásul kell venni csüggedés nélkül. Azonban emlékezvén arra, hogy a szív „a teljest kapta örökbe” (II/2), ami nélkül az élet továbbvihetetlen: Meg kell tartani az „egész” illúzióját, hogy vezetésre alkalmas maradjon a költő a megvakult világban:

Lásd, most együtt kell hordanunk rendre
töredéket és részt, mintha egészet.
[...].
De Uram kezét majd én teszem fejedre,
mondván: Ím ez itt Ézsau szőre. (I/16)

2. Mozgatók a maradandóért

A kétely

A széthullás nemcsak az első világháború keserű tapasztalatainak a következménye, de erjesztője volt az a külső körülményekkel nem magyarázható művészi válság is, amely az ezerkilencszáztíz-es években hosszabb időre az elhallgatás fogságában tartotta Rilket. A Szonettek I/10-es versében mintha e válság okára utalna a költő — itt is igen tömören és szűkszavúan közli mondanóját, úgyhogy csak feltételezésekkel, intuícióval bontható ki a sorok vélt lényege:

üdv minden ajaknak! Kételyeink
szüntén újra erősek a szóra,
tudják már, mi a csend s mire int.

Hát mi, barátaim, tudjuk-e mi?
Ha nem — ha igen: ama tétova óra
színt fog előttünk vallani.

¹⁴ Szerb Antal: A világirodalom története. Budapest 1958. 837. l.

Valamilyen súlyos, szkeptikus életérzés keríthette hatalmába Rilket, s gátolhatta éveken keresztül abban, hogy tovább növecsse magából a költőt. Hiszen a szépsziszben nincsen haladás és nincsen állandó sem, tehát nem ragadhat meg benne olyan tartalom, amely maradandónak szánt műbe kívánkozhatna. Ezért (hacsak nem magát a szépsziszt írta meg), nincs értelme versekkel sem kísérleteznie, ameddig ez a körbenforgást előidéző erő uralkodik a lelken. De mintha azt is sugallná Rilke az idézett részletben, hogy az alkotás beindulása viszont nyomban megszünteti a kételyt. Vagyis, csakis az alkotás húzhat ki a kételyből, éppen az, ami a kétely miatt nem tudja visszanyerni mozgóképességét. Nehéz helyzet. A kétely az alkotás felülkerekedésére, az alkotás pedig a kétely elhalására vár. S ilyenformán mindkettő marad régi helyzetében, mivel nem érintik egymást; s habár kizárólag egymás hatására változhatnak meg: Nem hatnak egymásra. (Ha elfogadhatónak ítéltető ez a hipotézis, akkor nyilvánvalóan valamilyen külső változásra oldódott meg Rilke konok válsága.)

Amikor aztán már újra megjön a költő alkotókedve, messzebbre nézve látja át a szépszisz pontos tartalmát. A kétely és az alkotás közötti kritikus ponton átlendülve most már másképpen fest a dolog: „Hát mi, barátaim, tudjuk-e mi? / Ha nem — ha igen: ama tétova óra / szint fog előttünk vallani.” — A tudást mindig megelőzi a kétely, miként csakis kételkedés útján állapítható meg az is, hogy valamely dolog nem megismerhető, illetőleg nem tudható. A kétely tehát nem kizárólag a tudás előfeltétele, hanem általában a dolog megközelítésének szükségképpen, kikerülhetetlen állomása. Amiről a kételkedés során kiderül, hogy megtudhatatlan, arról éppúgy nem érdemes tovább kételkedni, mint a már megtudotttól, hiszen a nem megtudható csakazértis kitartó megközelítése esetén végenincs szellemi örvényekbe kényszeríthet a végig jelenlévő kétely. Ezért ha olyan megismerési folyamatban vagyunk benne, amelyek végeredményeképpen már kilátszik, hogy a keresendő dolog nem tudható; el kell taszítanunk magunktól az ördögi kételyt, nehogy teljes valónkat beolvassza egy olyan bizonytalanságba, amely esetleg terméktelen válságga növekszik.

Természetesen ez is csak egyféle hipotézis, de azért — úgy gondoljuk — nem hiábavaló szellemi gyakorlat cseppjei. Habár nyilván nem vehető az egyetlen megfejtésnek; mégis a rövid versrészlet (meggyőződésünk szerint) tartalmazza az elsoroltakat, még akkor is, ha tulajdonképpen egy hosszú életszakasz bizonytalanságainak lezárását véljük kiolvasni belőle. Hiszen Rilke rendkívüli módon sűrítette anyagát: Egy-egy verssorába olykor évtizedek élményeit préselte. S minthogy ez a hajlandósága alkotásmódja kulcsfontosságú tényezőjeként tartandó számon, ezúttal bővebben idézzünk idevágó szép soráiból, amelyek feltételezéseink szabadosságára is magyarázatul szolgálhatnak:

„Várni kellene, egy egész, lehetőleg hosszú életen át eszmélni s édességet gyűjteni — és akkor, szinte az utolsó percben, akkor talán írhatnánk tíz jó sort. Mert a vers nem valami érzés, ahogy az emberek hiszik — érzelmeink éppen elég korán jelentkeznek —, hanem tapasztalat. Egyetlen versért látnunk kell számos várost, embert és mindenféle mást, ismerni kell az állatokat, érezni, miként repülnek a madarak, és megtanulni a hajnalban kifesző virágok mozdulatait. Várni kell, hogy emlékezni tudjunk ismeretlen tájak útjaira, váratlan találkozásokra, a búcsúzás percére, [...] homályba burkolt gyermekkori napokra, a szülőkre, [...] tengerparti hajnalokra, és egyáltalán minden tengerre [...] —, és mindez még nem elég, bárhogy őrzöd emlékezetedben. Várni

kell, hogy emlékezni tudjunk sok szerelmes éjre, [...] vajúdó asszonyok sikoltozására és habfehér gyermekágyas anyákra, akik gyógyuló sebükkel szenderegnek. Várni kell, hogy haldoklóra is emlékezhessünk, s halottak mellett virrasztva, a kitárt ablakon belüktető neszekre is. De még az sem elég, ha vannak emlékeink. Ha megsokasodtak, meg kell tanulni, hogy mind elfelejtsd, és várni, kitartó türelemmel várni, hogy feltámadjanak megint. Mert az emlék nem minden ám. Ha minden emlék vérünkbe szívódott, ha tekintetünkben s mozdulatainkban is eleven már, ha névtelen, és nem tudni, mennyi az emlék, és mennyi vagyok én — akkor talán az emlékek méhéből valamely ritka órában feltámad egy vers első szava és elkülönül.”¹⁵

Az egység széthullása után Rilke feltehetően a megismerés határán hiába kereste hosszú ideig az új bizonyosságot, az új tudást — ezért emészthette kétely. S minden valószínűség szerint a halál kérlelhetetlensége miatt volt akkoriban sok „vitája” a léttel, hiszen az „új tudásban” már a halállal kibővített élet jelenik meg.

A bizonyosság körvonalai

Mivel tudunk róla, hogy nem-megismerhető dolgok is átjárják világunkat — amiről többek közt kételyeink sajátos jelzései adnak hírt —, nem gondolhatjuk, hogy helyünk konkrétan meghatározható a mindenségben, annál is inkább, mivel a nem-megismert dolgok bármikor váratlanul beavatkozhatnak életfolyamatainkba. Azonban az ismeretlenekhez viszonyítva sem látszólagos a létezésünk, mert érzékszerveink impulzusai biztosan megtörténtnek érzetik velünk a változásokat —, s ezt az evidenciát az sem gyengíti, hogy a változások távolba gyűrűző okozatait sohasem követhetjük nyomon:

Tetteinket vonzások vezérlik,
bár nem tudjuk helyünket se még.
Antennák az antennákat érzik,
s termést hoz az üres messzeség [...]. (I/12)

A létezés valós voltára bizonyíték az is, hogy a hasonló mélyültségű lelkek rezonánsak egymásra. Főként a szellem alkotta alakok hidalhatják át az individuumok közötti űrt; mert ha bennük magunkra ismerünk, megteremtőjüknek is jut az érdeklődésünkből. A költő szilárdabb formákban reprodukálja az állandóan alakuló, eltűnő valóságot, de hogy létrehozassa ezeket a formákat ki kell szakadnia a valóság immanens idejéből. Mert a költő tulajdonképpeni élete az általa kimunkált ábrák, (formák) megvalósulásának ideje alatt telik, s nem kapcsolódik szorosan az egyébkénti valóság lüktetésének üteméhez:

Üdv a szellemnek, mely összeköt;
mert ábrákban élünk csak. Az órák
útjukat aprókat lépve róják
valóságosabb napunk mögött. (I/12)

Az szétesik, aki a valóság gyorsan múló idejével próbál lépést tartani, de az összefoghatja belső erőit, aki az alakok, formák, alkotások —, egyszóval

¹⁵ Rilke: Malte Laurids Brigge feljegyzései. Ford. Görgey Gábor. — In: R. M. R.: Prózái írások. Budapest 1961. 165—166. 1.

a maradandó körét választja; amely letisztult, átfogó tartalmakat sugárzik, s mulandósága egészen a mozdulatlanság látszatáig visszafogott. A maradandók mozgatják az emberi világ röpké megnyilvánulásait, s aki maradandót hoz létre, maga is mozgatóvá lép elő. Minden alkotó mozgató, kiváltképpen a költők:

Mi hajtva-hajszolunk.
Ámde — hogy elsuhant —
a Mozdulattalant
rezzenti csak korunk.

Bármi, ha sietős,
már mulásra mutat;
mi szívünkben időz,
majd beavat.

(I/22)

De vajon milyen fokú bizonyosságot jelent a maradandó? Valódi értéke mindig relatív, csak a kevésbé maradandóhoz képest megnyugtató a stabilitása. A kétely találgatásai révén meglesett nem-megismerhető területeken állandóbb maradandók virágznak, amelyek minduntalan fenyegetik a könnyebben érthetők maradandóságát:

Várj! ércnél ridegebb hiv elő ridegebbet.
Jaj neked! — érzed már kalapács nehezét!¹⁶

(II/12)

A mozgatók

A sors romboló kedve folytán az alkotások idővel elpusztulnak, de maga az alkotás vágya örök! A halál végtelen semmije lenne a lét helyett, ha a halál nem tudná, hogy érdemes embert a létbe bocsátani, mert fundamentális alkotásvágyát kiélvén műveivel szakadatlanul igenléséről biztosítja az ajándékba kapott semmi helyetti létet. (Ó, a mindentudó halál!?):

Ujat a gyatra anyagból, ó, ez a vágy, ez a hajlam!
Támogatást sose kaptak a hajdani bátrak.
Mégis a sok-sok boldog öbölnél városok álltak,
s bővelkedtek a korsók édes vizben, olajban.

Isteneket formál sok bátor, emberi tervünk,
s bosszus sors rombolja le őket szüntelenül.
Mégis örökké élnek [...]
Ó, mi, mi végtelenül bátrak, sok időnk van e földön!
És csak a néma halál, ő tudja, fajunk mire képes,
s hogy mennyit nyer azon, ha az életet adja kölcsön.

(II/24)

A mozgatók azonban, ha valóban a maradandót akarják újra meg újra megragadni az elmozgó világban, nem alkothatnak pusztán a saját szeszélyei-

¹⁶ Habár ez a részlet a változást ellenző megmerevedésről írt sorokat követi, mégis ide illesztjük, mert a maradandót is magyarázza, arra is vonatkozik.

ket kielégítve. Költői elrugaszkodásaikban ne legyenek önkellatók, könnyelműek, a felszárnyalni tudás miatt kérkedők. De sejtsek a repülés irányát, hogy biztosabban közelíthessenek a viruló újdonság lényegéhez, elsajátítván az ember számára:

Ó, csak azután, ha célt,
nagyratörést feledve
száll fel a csendes egekbe,
mint ki csak szállani ért,
[...].
ha növekvő gépezetek
tisztá irányra vezérli,
nem büszke, fiús hevülés,

akkor nyer lendületet,
a távolít közel éri,
s lesz végre magány; repülés!

(I/23)

S ha így; A változások előidézéséért érzett felelősséggel fognak a költők a maradandóvá formálendő komoly tartalmak meghódításához, akkor ők, a mozgatók lehetnek a biztosítékai annak, hogy egy keményebb krisztusi sziklára építkezhessünk a rozsdálódó világban. S akkor bízást szembenézhetünk a sorssal, merészen a létnek szegezve kérdéseinket:

Volna valóban az idő, a romboló?
Mikor törí össze, a nyugvó ormon, a várat?
[...].
Volnánk mi valóban a félve-törékenyek,
ahogy a sors ezt vélünk egyre hitetné?

(II/27)

A halál „maradandó” —, de itt a földön is van reménye az embernek arra, hogy kételyein, bizonytalanságain túlnőve, hittel és jövőbe merülő tekintettel meggyökereztesse legbiztosabb erőit: az emberi világ formálására és saját gyönyörűségére:

Valónkkal mégis, hogy sodratunk,
nem múló erőnkkal így vagyunk
isteni-létű szokás.

(II/27)

3. A kimondhatatlan

Azok az érzések, sejtések és gondolatok, amelyek épphogycsak átjönnek ama pszichikai határeseten, amikor a kimondhatatlanból kimondható lehet, nem tartalmaznak annyi redundanciát, amennyi elegendőnek bizonyulhatna ahhoz, hogy a befogadó felfoghassa teljes értelmüket. Éppígy azok a strófák és szakaszok, amelyek hasonló módon éppencsak kiszabadulva a kimondhatatlanból szerveződnek költeménnyé, nem támaszthatják azt az igényt az olvasóval szemben, hogy az megértse őket. Márpedig az Orpheusz-ciklus majd mindegyik darabja olyan közel van a kimondhatatlanhoz, hogy alig elegendően horzsolja csak lényegük a megértés legérzékenyebb felfogó-sávjait.

Habár az Orpheusz-szonettek nem akarják elriasztani a versbarátokat, mégis (ahogy Rilke Xaver von Moosnak írja 1923-ban): „ezek helyel-közzel nem sok tekintettel vannak az olvasóra. Ahogy felmerültek belőlem, s ahogy magamra vállaltam őket: nekem magamnak is talán a legtitkosabb, legrejtélyesebb diktátumok, melyeket valaha is kiálltam és teljesítettem. [. . .]. Magam is csak most hatolok be mindjobban ennek a küldetésnek a szellemébe, amelyet a *Szonettek* képviselnek.”¹⁷ Ugyanezt a gondolatsort egy másik levelében folytatja: „Ezeknek a költeményeknek a lényegéhez tartozik, hogy sűrített és rövidített voltukban (abban, hogy gyakran a végeredményhez szükséges tételek felsorakoztatása helyett lírai summákat nevezzenek meg) inkább foghatók fel a rokon lélek sugallatával, mintsem azzal, amit »megértés«-nek neveznek. Létrehozásukban [. . .] legbensőbb élményem volt döntő: a lélekben egyre jobban növekvő elhatározás, hogy az életet nyitva tartsuk a halál felé [. . .]”¹⁸

Hofmannsthal a *Szonettek*et olvasván azonnal felismeri, hogy miféle szellemi közegben haladt előre Rilke. Ezt írja a szerzőnek: „Ezekben a versekben azt érzem bámulatra méltónak, hogy Ön az Alig-kimondható területének egy új határsávet hódított meg.”¹⁹ Rilke pedig a következőképpen vélekedik a kimondható mögöttiről: „Boldogok, akik tudják, hogy minden nyelv mögött a Mondhatatlan áll, s ahol a már-elfeledettből lassan fölmerül előttünk valami, mit hajdan átéltünk, tisztán szeliden, mérhetetlenül megfékezve (formálva): Ott kezdődik a szó, amire gondolunk; érvénye csöndben felülmúl minket.”²⁰

Tehát „minden nyelv mögött”, de tulajdonképpen minden ember nyelve mögött ott húzódik a „Mondhatatlan”, az a sejtelem-hullám, amely agyunkban zabolátlanul ide-oda cikázik egyik értelmi kapcsolatból a másikba ömölve, de semelyikben sem állapodva meg; mivel lényegéből adódóan nagyobb egységekben nem képes az értelembé tért, csupán kiszakadó töredékeit veti alá olykor az értelem formáló erejének. Mert a mondhatatlan sokkalta gyorsabb a nyelvnél, s így belőle mindig csak az válhat mondhatóvá, amelyik az agy pályáit már többször végig keringve megizmosodik, majd kitörésre készen beágyzódik a mondható tövébe. A készenlétben álló mondhatatlan, bár jelen van a már-mondható szavak kiáramlásakor, és hihetetlenül közel áll már a nyelv logikájához, mégsem alakulhat szóvá, ameddig az egyéb valóságtartalmak következtelenül kilengő erői akadályozzák a megvilágosodását. A küszöbön veszteglő mondhatatlan csak akkor szilárdulhat bele a mondhatóba, amikor létrejön a kondíció olyan hiperérzékeny egyensúlya is, melynek következtében fellazul a millió-gyökerű visszafogó gát, és már semmiféle belső mechanizmus nem áll ellen a szóvá konkrétizálódásnak.

A mondhatatlan tehát az, ami ugyan mindig alkalmas arra, hogy mondatóvá legyen, de sosem függ az akarattól. Kiszámíthatatlan, titokzatos,

¹⁷ Szabó Ede: Rilke világa. M. f. 247. 1.

¹⁸ U.o. 247.1. — Levél Nanny von Eschernek. A felvett részben az Elégiákról és a Szonettekéről együttesen nyilatkozik Rilke. Az idézet teljes utolsó mondata így szól: „Létrehozásukban két legbensőbb élményem volt döntő: a lélekben egyre jobban növekvő elhatározás, hogy az életet nyitva tartsuk a halál felé, s másrészt, az a szellemi igény, hogy a szerelem metamorfozisait ebbe a kibővített Egészbe másként állítsuk be, mint ahogy az lehetséges volt az élet szűkebb körében (amely, mint valami más dolgot, egyszerűen kizárta a halált).” — A szerelemre vonatkozó fejtegetés azért maradt ki a szövegből, mert az csak az Elégiákat érinti.

¹⁹ U.o. 220. 1. — Hofmannsthal 1923 májusában írt leveléből.

²⁰ U.o. 267. 1.

reményteljes: Épp olyan mint a jövő, a szűztiszta jövő, amely újra meg újra révületbe ejti a költőket:

Mégis a lét maga most is ősi varázslat; ezernyi
szűz helye rejtve előttünk. Tiszta erők, amit épen
senki nem érint, csak ha rajong, s kész térden esengni.

Nem-mondhatókból még sok laza szó szabadul . . .
S mindig friss zene éled egy újabb egyszeri térben:
Ritka kövekből lágy isteni ház magasul.

(II/10) (Saját ford.)

De nemcsak a jövő adekvát a mondhatatlannal, hanem az isten is; pontosabban az, ami isteni. Hiszen az isten vagy isteni (teljesen mindegy hogyan nevezük), hasonlóan ahhoz a határesethez, amikor a mondhatatlanból mondható lehet: Mindig a lehetetlennek az a határpillanata, amikor lehetővé válhat a való:

Kit keresve mindig felszakítunk,
isten a seb és az enyhület.
Mig mi, élesek, tudást hasítunk,
ő derűsebb létbe rejtezett.

(II/16)

A húszas évek cseh művészei avantgarde-jának kezdetei összefonódnak az 1920 október 5-én Prágában alapított Devětsil, a modern kultúra szövetsége nevű társasággal. Kezdetben a Devětsil mozgalma kifejezetten kommunista irányzatú volt, az ún. proletárművészet követelményeit terjesztette, és művészileg realizálta azokat. Ennek legjelentősebb és legismertebb képviselője Jiří Wolker volt. Párhuzamosan a proletárművészettel a Devětsil keretén belül, kb. 1922-től, kifejlődik egy új irányzat, a poetizmus, amely egyike a legtermékenyebb irányzatoknak a cseh avantgarde mozgalomban. „Feltalálója” és fő költői képviselője Vítězslav Nezval, teoretikusa Karel Teige volt.

A poetizmus programja elutasítja a tézisszerűséget, a külsődleges tendencialitást és a hagyományos szociális költészetet, valamint a korabeli proletárköltészet moralizáló jellegét. Számos programjában és cikkében hirdeti: A költészet igyekszik visszatérni elsődleges forrásaihoz, az élethez, a képteremtő képességéhez és a fantáziához. A poetizmus emberközpontú, örömet és boldogságérzetet akar szerezni, az ember életét a képzelet játékával, érzellemmel akarja gazdagítani, ki akarja fejezni az élet teljességét. Mindezeket az értékeket esztétikai értékként értelmezi. K. Teige konstruktivizmusával együtt a poetizmus a szabad ember belső egységének megnyilvánulása, pozitív reagálás a modern civilizáció valóságára.

Ebben az értelemben másként reagál a krízisekkel terhes háborús és háború utáni valóságra, mint azt az expresszionista művészet, vagy az elidegenedést kifejező művészet tette (pl. Franz Kafka, egzisztencialisták).

K. Teige koncepciója a modern művészetről két pólust fogalmaz meg, amelyek kölcsönösen kiegészítik egymást, az egyik a konstruktivizmus, a másik a poetizmus. A poetizmusnak tartja fenn az imaginációt, a csodát, a kiszámíthatatlanságot, a konstruktivizmus programjában összpontosulnak a racionális és utilitáris elemek.

A cseh poetizmus természetesen más európai avantgarde irányzatok hatását is tükrözi. Maga Nezval is elismeri, hogy a poetizmus a *futurizmustól* vette át a nagyvárosi tematikát, a cirkusok és vurslik népi egzotikuma iránti csodálatot. A *kubizmushoz* Nezval a költői kifejezőmód egyediségének követelményét társítja (pl. a rímet és az asszonáncot Nezval a mű központi építőköveként értékeli úgy, ahogy a kubizmushoz a festmény központi építőkövének az alapvető képzőművészeti elemeket tartják). A szürrealizmussal tulajdonképpen a poetizmus együtt született. (Később 1934-ben Nezval megalapítja a cseh szürrealista csoportot.)

A vizuális képzeteken és az asszociációk szabad folyásán alapuló politematikus költészet koncepciójával összefüggésben a poetizmus költői kifejezés-

módjának előtérbe a metafora kerül. Példaként itt G. Apollinaire kubista-szimultanista jellegű költészete szerepelt.

A poetizmus nem korlátozódott a költészetre: Hatott a prózára, például K. Konrádéra (*Robinsonáda* 1926, *Rinaldino* 1927), és Vančurára (*Dlouhý, Šíroký, Bystrozraký* 1924, *Rozmarné léto—Szeszélyes nyár* 1926), inspirálta továbbá Honzl, Frejka, Voskovec és Werich színpadi műveit.

Vladislav Vančura (1892 — 1942) a Devětsil első elnöke, Nezval közeli barátja, alkotásaival az avantgarde mozgalomnak ezt a sokoldalúságát személtet meg. Ő az egyetlen igazán jelentős alakja a cseh avantgarde prózának, de kiemelkedett színdarab- és forgatókönyvíróként, és filmrendezőként is működött. Aránylag széleskörű a publicisztikai tevékenysége (írt irodalmi, színházi és filmkritikákat, irodalomelméleti tanulmányokat is).

Az avantgarde művészi álláspontjának egyik oldalát, az alkotás spontaneitását, a fantázia szabadságát Nezval képviselte, ahogyan ez a *Papoušek na motocyklu* (Papagáj motorbiciklin, 1924) c. tanulmányában elméletileg, és költészetében kimagasló módon a *Báse noci* (Az éjszaka versei, 1930) c. kötetben jelentkezik. Az avantgarde szemléletmód másik oldala — a törvényszerűségek iránti érzék, a művészi fegyelem, a szilárd forma és rend — V. Vančura előadásában és cikkeiben fejeződik ki (ezek kötetbe gyűjtve *Rád nové tvorby* [Az új alkotás rendje] címmel 1972-ben jelentek meg). Saját írói munkásságában elveit szigorú rendbe zárt monumentális történetekkel realizálja.

Vančura prózájára, és leginkább a húszas években írt prózájára jellemző annak kísérleti jellege. Ez nem az egyes művek befejezetlenségét, hanem a modern próza megújítására való céltudatos törekvést jelenti. Jan Mukařovský V. Vančuráról szóló értekezéseiben Vančura kísérleteinek jellegét egy sorba állítja a tudományos jellegű kísérletekkel.¹

Ezért Vančura minden műve más, műről műre változik jelentéssíkjuk és felépítésük. Közben meg lehet állapítani bizonyos közös vonásokat, amelyek azonban a különböző prózai művekben nem egyenlő mértékben vannak jelen. Ezek közé a vonások közé, főleg a húszas években, a következők tartoznak:

1. *A 19-ik századi realista, ún. balzaci regény klasszikus epikai eljárásainak felbontása.* Vančura műveivel inkább a régebbi korok irodalmából merít ösztönzéseket, a reneszánsz és a humanizmus korából, esetenként a felvilágosodás korának regényeiből.

2. *Eseményszerűség, a cselekmény másodlagossága.* Ezzel függ össze a cselekmény motívumainak statikussága, a motívumok ismétlése és fokozása lírai elvek alapján, szemben a 19. század klasszikus regényeivel, ahol a cselekmény kibontása a mellékmotívumoknak a főmotívumokra való ráértégzése révén történik. A művészet társadalmi funkciójáról szóló cikkében Vančura azonosul Nezval nézetével, mely szerint „a cselekmény feladata nem fontosabb bármelyik költői képnél, és tulajdonképpen nem más, mint egy továbbfejlesztett költői kép”.²

3. *A kompozíció fellazítása és filmszerű montázs alkalmazása.*

¹ Vö. Jan Mukařovský: Vančurovská prolegomena I—II. — In: Cestami poetiky a estetiky. Praha 1971 221—276, 1.

² „Děj nemá závažnějšího poslání než kterýkoli básnický obraz a v podstatě veštku není ničím jiným než rozvedeným básnickým obrazem.” Vladislav Vančura: O společenské funkci umění. — In.: Rád nové tvorby. Praha 1972. 90. 1.

4. *A szereplők lélektani ábrázolásáról való lemondás.* A szereplők kívülről vannak megalkotva, és cselekedeteikben (pl. *Markéta Lazarová* — *Rablólovagok* 1931), illetve beszédükben (pl. *Rozmárné léto* — *Szeszélyes nyár* 1926, *Hrdelní pře anebo Příslovi* — Vértbírótság avagy közmondások 1930) mutatkoznak meg. Belső életük nincs elemezve.

Milan Kundera az *Umění románu* (A regény művészete) c. monográfiájában kimutatja, hogy Vančura prózája mennyire nemcsak a hagyományos realista regény leíró jellegére, hanem egyben a kortársi pszichologizáló regényre való negatív reakció is.³

5. *Az értékelő alapelv,* amely kiemelkedő alkotórésze Vančura minden prózájának. A szereplők cselekedeteinek és eseményeknek állandó értékelése legtöbbször az író, ill. az elbeszélő kommentárjaként valósul meg.

6. *A nyelvi elemek hangsúlyozott szerepe.* Vančura prózájának nyelvezte gyakran az életjelenségek monumentalizálása felé irányul. Közben érvényesül az emelkedett, patetikus stílus. A patetikus stílus nyelvi elemei a komikum felé hajló regényekben nem felelnek meg a köznapi tartalomnak, és így válnak a humor, az irónia és a paródia kifejezőeszközeivé.

7. *A megnevezések és a mondat felépítésének exkluzív jellege.* Ez összefügg Vančura nyelvének metaforikus minőségével és archaikusságával. (A Vančura-féle mondat típus forrása a humanizmus korának cseh írásbelisége, Jan Blahoslav és a Kralici biblia nyelve volt.)

8. A metaforikusság következménye nemcsak Vančura nyelvének többértelműsége, hanem a *jelentések halmozása aránylag kis felületen is, a jelentés tömörsége és az ebből fakadó igényesség az olvasóval szemben.*

1931-ben jelenik meg *Markéta Lazarová* monumentális története, mely Vančura művei között elsőrangú helyet foglal el. Ezt a művet Firon András *Rablólovagok* címmel fordította magyarra.⁴ Ezt a kisregényt három szempontból — tematikai, szerkezeti és nyelvi síkon — fogjuk elemezni.

Tematikai elemek:

„A műalkotások témái örökké ismétlődni fognak. Senki a szerelmen és halálon, a hős elárultatásán és bukásán kívül nem fog tudni semmi mást kitalálni, ez minden, úgy hiszem [...] No is még a szenvedély. A művészet tárgya semmi más nem lehet, mást még senki sem talált [...]”⁵

Nem az író eme szavai fontosak most számunkra, hanem az, mit tud egy nagy művész akár az elcsépelet témákból is kihozni. Annak a meglátása mi mindent hozott felszínre V. Vančura a nagy szerelem, a nagy bukás és a halál örök témájából a kalandos rablótörténetek agyonírt anyagából a *Rablólovagok* című regényében.

Ennek a lényegében tragikus történetnek tengelyében az életerőt, a teljes életet jelentő szerelem áll. A nagy tetteket kiváltó erős szenvedély, mely-

³ Vö. Milan Kundera: *Umění románu*. Praha 1960.

⁴ Vladislav Vančura: *Rablólovagok*. Budapest 1960. Magyarra fordította Firon András. Az összes idézet ebből a kiadásból való. A zárójelben lévő szám az oldalszámot jelzi.

⁵ „Témata uměleckých děl se budou věčně opakovat. Nikdo nevymyslí nic jiného než lásku a smrt, zradu a pád hrdiny, to je myslím, všechno [...]. Ještě jectu touha. Nic jiného nemůže být námětem umění, nikdo na nic jiného ještě nepřel [...].” Vladislav Vančura: Český spisovatel a český film. — In: *Rad nové tvorby*. M. f. 358. l.

nek másik oldala az élet kegyetlensége, ami viszont megint csak erősíti ezt a szenvedélyt. Amikor a kolostor főnöknője közli Markétával, hogy Mikoláš sebesülten fekszik a börtönben és halál vár rá, Markéta így kiált fel:

„— Főnöknő asszonyom, nincs erőm másról beszélni, csak erről a hírről, amely túlrad bennem. Lelkemet befutotta a szerelem zöldje. Nem hiszek a szóbeszédnek, nem hiszem el a förtelmes vereséget. Nem én! Nem és nem! Hitvesem neve csak erőt tükröz. Újra ő lesz a világon legerősebb. Látom őt. Él és egészséges!” (80)

A szép szőke Markétát, akit eredetileg kolostorba szántak, a szerelem erős, a megaláztatások sorában is törhetetlen asszonnyá növeli, aki haláláig kitart szerelmese, illetve férje mellett, annak haláláig és azon túl, az életének folytatását megtestesítő gyermekük nevelésével és a férj nővére, Alexandra gyermekének gondozásával.

A Kozlík család tagjai is mind erőből duzzadó, lobogó szenvedélyű, derék, bátor és tettekre kész, ámbár közben nyers, sőt kegyetlen emberek. Bővérű alakjaikban az a fajta emberi nagyság jut kifejezésre, amelyet Vančura újra meg újra a reneszánsz kori irodalomban fedezett fel, s melyhez hasonlót nem talált sem a 19. századi realista regényekben, sem a korabeli pszichológizáló introspektív jellegű irodalomban.

Ezeknek az embereknek a nagysága előtt maga az ellenség és a győztes is meghajlik. Például a királyi katonaság parancsnoka, Pivo kapitány, saját köpenyével takargatja be a súlyosan sebesült Mikoláš a börtönben.

Kozlíkéké vad törvényszegők, rablók és gyilkosok, de végsőkéig menő következetességükkel erkölcsileg felülmúlják a törvény őreit, a királyi katonákat. Vančura cselekvés és konfliktusok közben mutatja be hőseit, akik a súlyos vészek között sem veszítik el egyéniségüket, sőt csak edződnek jellemükben és a vereségek után a vérpadon is megőrzik szabadlelkű, nemesen bátor egyéniségüket. Előképük már Vančura korábbi műveiben (pl. a *Szeszélyes nyár* és a Vértörő avagy közmondások c. regényben) is feltűnik, de a kép Kozlíkéknál teljesebb ki. Amazokban a hősök nagy szavakkal tűnnek ki, de csak banális tettekre képesek, így ellentét jön létre a szó és a tett között.⁶ Emitt viszont az író jellemeit elsősorban tettekből, akciókból építi fel. A szónak és a tetteknek az az ellentéte, mely Vančura regényeiben eddig főszerepet játszott, itt megszűnik. A hősök tettei itt megfelelnek szavaiknak, sőt súlyukkal és jelentőségükkel minden szép és elszánt beszédet túlszárnyalnak. Ezt maga a szerző-elbeszélő is hangsúlyozza, amikor Markéta szavait kommentálja, miután az asszony kijelenti, hogy nem hagyja el a börtönt, férje mellett végig kitart.

„A csend fellege szétviszi a szavakat. Szépek? Egyáltalán nem. Avagy tán titeket meghatnak?”

Ó nem, ó nem, minket Markéta, és Markéta szerelme hat meg.” (187)

Vagyis Markéta személyisége, jelleme ragad meg itt bennünket, a szerelméért vállalt tett, amellyel olyan szintre emelkedik, melyet semmilyen szavakkal sem lehetne kifejezni.

A *Szeszélyes nyárral* és a Vértörővel a *Rablólovagok* c. kisregény filozófiai rokonságot is mutat. Az élet igenlése, az optimizmus az, ami itt jelentkezik. Csakhogy míg a *Szeszélyes nyárban* az életöröm az élet banális kis nehézségeinek könnyű legyőzéséből fakad, a Vértörőben pedig a bonvivánságból meg az evés-ivás adta gyönyörökből, addig a *Rablólovagokban* az életigenlés

⁶ Vö. Alena Macurová: *Výstaba a smysl Vančurova Rozmarného léta*. Praha 1981.

súlyos tragédiák legyőzése után fénylik föl. Mert a két rablólovag-család, Kozlíkék és Lazarék története csupa vér és tragédia. A létezés optimista igénye elsősorban Markéta szerelmében jut kifejezésre, mely itt életet adó és megőrző szerepével emelkedik ki, életelvvé magasztosul, mivel a Kozlík család majdnem minden férfitagjának kiirtása után biztosítja a folytatást, ezáltal az egész komor történetnek új értelmet ad, annak ellenére vagy tán éppen azért, mert az „okos és célszerű” életnormák szemszögéből nézve ez a szerelem éppen hogy vak és bolond.

Markéta Lazarová története a Mladá Boleslav környékén, pontosabban meg nem jelölt korban játszódik le:

„[...]ama forrongó időkben, midőn a király az országutak biztonságán buzgólkodott, ádáz harcokban a főurakkal, akik valósággal zsványok módjára garázdálkodtak, s mi még rosszabb, szinte hahotázva ontották a vért.” (7)

Az írónak viszont nyilván nem állt szándékában, hogy történelmi regény kerüljön ki a keze alól. Hiszen hiányzik a kormeghatározás, a helyet csak sejtteni lehet, nem tudni, melyik király alatt történnek az események stb. Markéta szerelmének története lírai, költői jelleget ad a regénynek. Joggal mondhatjuk, hogy Vančura addigi érzelmi és balladai töltésű elbeszélő prózájának (pl. *Pekař Jan Marhoul — Jan, a pék* 1924; *Poslední soud — Utolsó ítélet* 1929) betetőzését adja ez a mű.

Szerkezeti keresztmetszet

Ha Vančura húszas években írott regényeivel szemben a *Rablólovagok*ban a hősök szóbeli megnyilatkozásai helyett azok akciói, cselekedetei állnak előtérben, akkor ebből a cselekménybeli konfliktusok szaporodása és mélyülése is következik: A hősök tetteiből új meg új konfliktusok születnek, így a cselekményelemek szélesebb körűek és fontosabb szerepet játszanak, mint Vančura korábbi műveiben. Ilyen értelemben Vančura a *Rablólovagokkal* első ízben közelíti meg a klasszikus regény cselekményességét. Később a harmincas években írt regényeiben ez a tendencia fokozottan érvényesülni fog.

A mű eredeti címe (*Markéta Lazarová*) és az a szerkezet, mely Markéta szerelmének történetét helyezi előtérbe, azt sugallhatná, hogy itt monografikus szerkesztési elv érvényesül. Mindazonáltal a *Rablólovagok* nem monografikus regény. A továbbiakban megmutatjuk, hogy a cselekmény több alapszálon fut és (pl. a *Jan, a pék* c. regény egyvonalúságával szemben) jóval több alak vesz részt benne aktívan.

Vančura első regényéhez, a meglehetősen rafinált egyszerűséggel felépített *Jan, a pék*hez képest, a *Rablólovagok* közelebb áll a 19. századi klasszikus epikai szerkesztési modellhez. De mégsem azonos ezzel a modellel. Az elbeszélés nem torkollik egységes tetőpontba és megoldásba, amely új megvilágításba helyezné az addig történeteket, ezáltal hiányzik a cselekmény belső, fokozódó feszültsége is. A cselekmény több szálon fut, közülük hármat tartunk meghatározóan fontosnak. Ezek kölcsönösen kereszteződnek és összefonódnak (főalakjaikat szerelmi és családi-rokoni kapcsolatok kötelékei fűzik össze), és az időben és okságilag folytonos elbeszélés alapját és lényegét adják. De nem vezetnek a fabula koncentrált kiteljesedéséhez, mindegyik külön-külön teljeseedik ki, ezáltal viszonylagos önállóságot mutat.

- | | |
|---|---|
| 1. Markéta Lazarová és a Kozlík fiú,
Mikoláš szerelmének története | Markéta szakítása az apjával, döntése, hogy
kitart Mikoláš mellett. Később tanúja lesz
Mikoláš kivégzésének |
| 2. A rablólovag Kozlík család története | Döntő ütközet a királyi csapatokkal – az
öreg Kozlík elfogatása |
| 3. Alexandra és Kristián szerelme | Kristián halála, Alexandra öngyilkossága |

További konfliktuselemeket is láthatunk itt, pl. ellentét Markéta Mikoláš iránti szerelme és apja iránti érzelmei között; hasonló konfliktust él át Kristián is, szereti Alexandrát, de tulajdon apjához, az öreg Kristiánhoz is erős szálak fűzik; továbbá Kristián gróf tragédiája; az öreg Lazar tragédiája stb.

Ám ezt a három alaptörténetet sem úgy adja elő az író, hogy olvasóját feszültségben tartsa. Az elbeszélő folyton előre elárulja, mi fog történni. Pl. már az első fejezetben megmondja, hogy Kozlíkéék kilencéves kislánya Drahomíra el fog pusztulni:

„Drahomíra, akit élete kilencedik évében nyakaztak le.” (9)

Ez majd a negyedik fejezetben válik valósággá a királyiakkal vívott csata során. A negyedik fejezetben, Kozlíkéék csatavesztése után az író előre közli Kozlík kivégeztetését, amely majd a tizedik fejezetben történik meg. A kilencedik fejezet végén megtudjuk, hogy Markéta nem hal meg, hanem fiút szül.

„Nem hal meg, hanem fiút szül, aki a Václav nevet kapja.” (177)

Markéta kegyelmet kap és a tizedik fejezetben kiszabadul, és itt a tizedik fejezet végén lesz csak szó arról, hogy megszülte gyermekét.

Az elbeszélő azzal is csökkenti a cselekmény feszültségét, hogy a potenciálisan legizgalmasabb pontokon ismételtlen vissza-visszatér a már ismertetett eseményekre. Kozlíkéék és a királyiak ütközetének kimenetelét már a negyedik fejezetből ismerjük, de az ötödik fejezetben ismét előadásra kerülnek, de most a szemlélő, az öreg Kristián gróf szemszögéből. Az ütközet lefolyásának előadását már a negyedik fejezetben is lassítják és meg-megszakítják az író közbevetett reflexiói a háború értelmetlenségéről és a vad rablólovagok erkölcsi fölényéről Pivo kapitány harácsoló királyi katonáival szemben.

Az alaptémának, Markéta szerelmének megfelelően a szerkezet tartópillérei azok a konfliktus-helyzetek, melyek ebből a szerelemből fakadnak vagy összefüggenek vele: Mikoláš megszökteti Markétát; Markéta Kozlíkéék fogságában, előbb mint Mikoláš kedvese, majd „élettársa”, felesége; Markéta szakítása apjával; Markéta kiátkozása és elkergetése a szülői házból; fogsága a kolostorban; fogsága a városi börtönben; Markéta végsőkéig kitart társa mellett, tanúja lesz Mikoláš kivégzésének. Ezt a tetőpontot „a megoldás” követi, Markéta „katarzisa”. Megtisztulva és megerősödvé látjuk őt: Megszüli szerelmük gyümölcsét, Mikoláš gyermekét, és a szerencsétlen sorsú gyilkos és öngyilkos Alexandra fiával együtt a két fiút igazi férfivá neveli.

Az eseményelmondás és a leírás részletezésekor, mint amilyet például a Kozlíkok és a királyi hadsereg ütközetének előadásában találunk, széles epikai sodrású előadásmódról is beszélhetünk. Ámde ez az előadásmód sem azonos a 19. század klasszikus regényeinek epikai sodrásával. Nem elégszik meg az ábrázolt helyzet tüzetes és részletes ismertetésével, hanem az esemény sor fejlődésfokozatainak sokoldalú és változatos bemutatására törekszik. „Vančura a széles sodrású epikumot megfosztja egysíkúságától és monotonitásától, helyette

bőségesen átszővi drámai elemekkel. Nem egyetlen motívumot fejt ki részletekbe menően, hanem egy motívumot több szempontból is megvilágít.”⁷

Több szemszögből láttatja például Mikolász vagy az öreg Kozlík alakját. Az öreg Kozlík erőszakos és kíméletlen, kegyetlenül bünteti saját gyermekeit is (Alexandrát és Mikolást láncon vonszoltatja), de képes szeretetre és gyengédségre is. A börtönben ezekkel a szavakkal hajlik Mikolász fölé:

„Te vagy az én legkedvesebb fiam.” (186)

Mikolász is erőszakos és kegyetlen, félholtra veri az öreg Lazart, elrabolja és megerőszakolja Markétát, habozás nélkül öli meg ellenfeleit. Durvasága és kegyetlensége azonban megszelídül, s pont akkor, amikor gyilkos düh szállja meg, a szerelem gyöngéddé teszi őt:

„Halántékán kiduzzadtak az erek, ez bizony rossz jel volt. Úgy látszott, hogy úrrá lesz rajta a harag. Kardját a földre dobta, és kinyújtotta kezét, hogy megmarkolja szerelmese torkát. Markéta hallgasson már el.

Ó ily gyönyörű nőt, semmilyen szerájban, égi karban, s a nők semmiféle birodalmában nem találni, mint amilyen Lazar leánya. Mikolász szerelmes. Magához szorítja, mind jobban, mind közelebből. Magába szívja hajának illatát, megérinti kezét, véres kezét, elgyengült karját, kacsóit, amelyeket megvesszőzött az erdő sűrűje. Sem istenfélelem, sem istenkáromlás, semmiféle szokás, gondolat őket szét nem választja. A rabló szerelmesének füléhez hajol, hogy odasúgjon egy szócskát. Miféle szócskát? Bolondost, esztelent, semmitmondót. Parányi szót, amely értelmetlen azok számára, akik nem szerelmesek.” (122–123)

A szerelmi jelenetek és a szerelem szó, a témával összhangban, úgy ismétlődik itt, mint ahogy a *Jan, a pék*ben a kenyérárusítás jelenetei és a kenyér szó ismétlődött.

„De ekkor érkezik Alexandra, s a szörnyű zajból egy hang hallatszik, mely ezt ismétli:

— Szerelem, szerelem, szerelem!” (44)

„Háza a tér déli oldalán állt, és az emberek felé fordított cégér úgy zengett a faláról, mint harang a templomtoronyból: kenyér, kenyér, kenyér.”⁸

A szerelem motívuma Markéta és Mikolász, Alexandra és Kristián kapcsolatát határozza meg. Ennek a négy egyébként eltérő alaknak a sorsát a szerelem úgy fűzi egybe egységes motívummá, mint ahogy az öreg Kozlík kötötte őket össze ugyanazzal a láncsal:

„A két németet, Markétát, Mikolást és Alexandrát közös láncra verette.” (45)

A szerelem a regényben életet adó és megőrző erő (Markéta és Alexandra gyermekeiben tovább él a Kozlíkok családja). Ámde ezzel ellentétes szerepei is kidomborodnak:

1. *halálos, pusztító* (Kristián, Mikolász és Alexandra elpusztulnak, csak Markéta marad életben, hogy felnevelje a két fiút).

2. A szerelem-motívumba a *bűn és bűnhődés* is belejátszik:

„A legszörnyűbb tettet követtem el. A bánat nem leplezi le a bűnt, fogjatok el. Ugyanolyan szörnyű büntetést kívánok. Egyetlen gondolatba

⁷ Vančura zbavil epickou šíři její lineárnosti a monotónie a bohatě ji dramatizoval. Nerozvíjí totiž do šíře jediný motiv, nýbrž také různé aspekty určitého motivu.” Zdeněk Kožmín: Styl Vančurovy prózy. Brno 1968. 80. l.

⁸ Vladislav Vančura: Jan, a pék. Madách Bratislava 1981. Zádor Margit fordítása.

menekültem, abba, amely sziklaszilárd, a szerelem gondolatába. A halált kívánom, hadd terítse sötét leplét szememre! Hadd legyen ő a révész, a mén, amely átvisz engem a vízszínlátásba” (136–137) — így átkozódik Kristián meggyilkolása után Alexandra.

3. Az erős, tiszta, szenvedélyes, tettekre ösztönző szerelem egyúttal Vančura *korának ellentétét* is képviseli.

„A mostani időkben kedveltek a satnya gyönyörök is. Torkunk telve zokogással, vonítunk és nyöszörgünk a vágyaktól, fogunkkal marcangoljuk önmagunkat, de mi marad a hévből holnapra?

Egyik a másiknak elmondja, hogy arcunk unott, szemünk éjféltajt már lecsukódott. Végül minden köznapivá lesz, s alszunk majd, mint a szobrok. De Markéta? Félelme csírálja a mának. Lelke a szerelmének!” (67)

A *Rablólovagok*ban tehát a dolgok megítélésének és értékelésének nézőpontja folyton változik. Ez az állandó változás adja az elbeszélés dinamikáját, belső feszültségét, amely helyettesíti a hiányzó felszíni cselekményfeszültséget.

Markéta Lazarová és a rabló Kozlík család sorsát főleg elbeszélésből ismerjük meg, vagyis a mű szerkezetének előterében az író-elbeszélőnek a szövege áll. Vančura azonban, akárcsak korábbi műveiben, itt sem elégszik meg a pártatlan, közömbös előadó szerepével. A korábbiakhoz hasonlóan nem titkolja szubjektív érdekltségét az előadott történetekben. Az előadást át meg átszövik kommentárjai, elmélkedései, az eseményekhez vagy az alakokhoz fűzött megjegyzései. Így az elbeszélő szövegében két síkot lehet megkülönböztetni: 1. a valódi elbeszélést, a cselekmény szövést; 2. egy szubjektív, reflexív, kommentatív síkot. A két sík között nincs éles határ, kölcsönösen átfedik egymást.

A valódi elbeszélés síkján az elbeszélő úgy adja elő az eseményeket, mint-ha maga is közvetlenül részt venne bennük. Ez az előadói mód a „látom” vagy „hallom” szó gyakori ismétlésében is tetten érhető.

„A sértetlen kapu előtt véres testeket látok hemperegni, egy rablót látok, aki fel akar tápászkodni, egyet a fal mentén látok tántorogni. Kettéhasított fejeket és sebekből csordogáló vért látok. Azoknak az embereknek a pusztulását és halálát látom, akik rablók voltak, s lázadó csatákat vívtak.” (175–176)

„Kopogást hallok, és hasonló hang felel rá. A börtön nyelve, a fivérek hangja ez.” (179)

Az elbeszélő gyakran figyelmeztet arra is, hogy ő az, aki irányítja, egyszer siettet, máskor lassítja az eseménysor lefolyását, vissza-visszatérve a már ismert eseményekre. Irányítja az olvasó figyelmét, eligazítja a bonyolult események között, előre közli, mi fog történni, vagy mi lesz az éppen folyó esemény későbbi következménye. Erre a legjobb példa:

„Az elbeszélés most visszakanyarodik ahhoz, amit már elmondtunk. Megtörténik most minden, ami megtörtént.” (102)

„Legyetek türelemmel, tüstént elmondom, mi történt Alexandrával, és mi a Kristiánnal. Részletesen elmondom azt is, mit tett, azt is, mit mondott Kristián apja, midőn a rablók közé jutott. Előbb azonban szólnom kell a királyi katonákról és a kapitányukról, Pivóról.” (82)

A *szubjektív, reflexív, kommentatív síkon* az elbeszélő alakjai iránti érzelmeit árulja el, elmondja rokonszenvét vagy ellenszenvét, sorsuk feletti aggodalmát vagy részvétét.

Példák:

„*Tartok tőle*, hogy Kristián megtévelyodott [...]” (115)

„Istenbizony *félek*, hogy esett még ezen az úton egykét nyakleves, és fáj ez nekem.” (134)

Gyakran kifejezi álláspontját a környezettel, eseményekkel, hőseivel kapcsolatban, tehát értékeli ezeket.

„Lazarék várát Obořistének hívták. *Tyű, hogy megbolydult most a fészek.*” (14)

„*Minő badarság*, a rablók, nyakukon a katonákkal, üldözésre indultak, s odújukat csaknem védtelenül hagyták.” (18)

„*Íme a nemes, ki bármi mértékkel mérve is tökéletesebb*, mint Kristián, íme Kozlík!” (107)

Az elbeszélő igyekszik értékítéletét elfogadtatni az olvasóval, hatni akar az olvasónak a hősök és tetteik iránti viszonyára is. Ezért gyakorta megszólítja az olvasót:

„*Bárcsak ne nagyon botránkoztatna meg benneteket ez a vicsori szépség; tán éppen nekik adatik meg, hogy isten színe elé jussanak [...]*” (25)

Megszólítja az alakokat is, értékeli és befolyásolja magatartásukat és cselekvésüket:

„*Ó, vigyázz Kozlík*, maga a király akarja, hogy elnyerje a büntetést az, aki feltartóztatta a fiatal grófot.” (59)

„*Markéta, te céda*, szándékból, hogy Krisztus menyasszonya légy, egyéb sem maradt egy fátyolcafatnál.” (79)

Az elbeszélői szöveg két síkra, a valódi elbeszélés síkjára és a reflexív-kommentatív síkra oszlásával függ össze a regénykompozíciónak kétsíkúsága is. Váltakozik benne a fabulatív, eseményelmondó és az értékelő sík éppúgy, mint a húszas években keletkezett Vančura művekben is. Pl. a *Jan, a pék*ben a közlés, eseményelmondás síkja a szimbolikus értékelés síkjával, az Utolsó ítéletben a közlés síkja az emlékezés, álmodozás, víziók síkjával. Az értékelő síkon, mely az író esztétikai ítéletét is tartalmazza, kialakul a *Rablólovagok*ban egy bizonyos „metanyelvi” szféra, mely átfonja a könyv elsődleges szövegét. Ennek keretében gyakran belső dialógus alakul ki az elbeszélő és az olvasó vagy az alak között, amely meg-megakasztja a cselekményelmondást, és egy viszonylag önálló kontextust alakít ki. Például: A kilencedik fejezetben a Kozlík fiúk eleve kudarcra ítélt kísérletet tesznek apjuk kiszabadítására. Kozlík a cellában hallja a zajt, felismeri fiait, dörömböl az ajtón, észre akarja vetetni magát, de hiába. A zaj távolodik (a támadókat legyőzték és elfogták) és baljós csönd áll be. Ekkor az elbeszélés megszakad:

„Hiába vársz, lovagom, hiába dobogtatja szívedet a remény. Fiaid leverve, s a sereg lába alatt fekszenek. Sisakjaik a küszöbnél gurulnak, és a svihák polgár sétabotján csörrennek. Tagjaik szétszórva a porban, s a városi népség cibálja ide-oda [...]” (176)

Az elbeszélői szöveg a regényszerkezetnek annyira a központjában áll, hogy a szereplők beszéde teljesen másodlagos helyre szorul. A szereplők tetteit maga az elbeszélő ismerteti, ritkán szólaltatja meg alakjait. A szöveg felépítése szempontjából a szereplők beszéde nem is igen fontos, mert az elbeszélő nemcsak ismerteti cselekedeteiket, hanem értékeli is őket. Valódi dialógus, egymásnak felelő replikázás csak elenyésző mértékben fordul itt elő. Ha az író egyáltalán beszéltet valakit, akkor rendszerint egy alak hosszabb monológjáról van szó,

amely nem valakinek a megelőző replikájára válaszol és a többi szereplő oldaláról is válasz nélkül marad. Az ilyen monológ beleépül a szerző szövegébe, aki egyúttal állást is foglal a monológ tartalmával szemben.

A szöveg eseményelmondó és értékelő tartalma háttérbe szorítja a természetleírást is annak ellenére, hogy az események többnyire a szabad természetben, erdőkben zajlanak. Bár a történet a középkorban játszódik, a természet itt — a romantikus feldolgozásokkal ellentétlen — nem az izgalmas középkori rémtörténet háttérének szerepét játssza. A természet, amennyiben leírására itt sor kerül, a maga kendőzetlen valóságában tárul elénk. Ábrázolása szerves egységet alkot a szereplők helyzetével, a természeti környezetben mozgó emberrel.

Egészében a *Rablólovagok* szerkezete a témaelemek szerveződésének, összeállításának menetét követi. Szemben Vančura húszas évekbeli prózájával, ahol a formai elemek domborodtak ki erőteljesen, itt a téma kapja a nagyobb hangsúlyt: az ember, az élet folytonossága, a múlt időben fennmaradó nagy érték, az emberi élet. Az emberi életet mint értéket itt elsősorban a szerelem motívuma tükrözi, a szerelemé, melyből az élet születik, mely által fennmarad és folytatódik. Ez az a híd, mely összeköti a múltat és a jövőt, ez a kontinuitás, melyet Vančura a „folytonosság tudatának” (vědomí souvislostí)⁹ nevezett.

Nyelvi felépítés:

Vančura korábbi prózai műveihez képest a *Rablólovagokban* a nyelvi eszközöknek kevésbé jelentős szerep jut. Ez megfelel a szerkezeti felépítés egészének, melyben az akció és eseményismertetés valamint értékelés dominál, s melyben a témaelemek kerülnek előtérbe.

Az elbeszélő szöveg kétsíkúságával a mondattípusok váltakozása is összhangban van. Az eseményt előadó részekben az egyszerűbb mondat szerkezet, az elbeszélő múlt, a semleges, csak ismeretközlő szóanyag uralkodik.

„A sereg megmozdult. Számtalan hang hallatszott. Mindkét tábornok elöntötte a zaj és a kiabálás.” (87)

Itt is érvényesül azonban az aktualizálás és az értékelés tendenciája. Ugyanabban a bekezdésben az elbeszélés így folytatódik:

„Hágsót és köteleket! Itt valaki rudat emel, ott gerendát cipelnek. Egy zöldfülű látszik, aki vicsořit, mint egy szörny, a másik sóhajtozik, a következő hadonászik, s tanácsokat ordít, amelyekre senki sem ügyel.” (87)

Itt az aktualizálás úgy valósul meg, hogy az elbeszélő múltat a jelen idő váltja fel, azonos szintaktikai konstrukciók és utalószavak ismétlődnek, (Itt valaki rudat emel, ott gerendát cipelnek . . .), és elliptikus felszólító mondat szerepel (Hágsót és köteleket!). Az értékelő tendencia az expresszív stílus hatású kifejezésekben (zöldfülű, szörny) és hasonlatokban érhető tetten (vicsořit mint egy szörny).

Az aktualizáló és értékelő tendencia még szembetűnőbb az elmélkedő, kommentáló részekben és ott, ahol az elbeszélő megszólítja szereplőit vagy olvasóját. Az elbeszélői szöveg a nyelvtani igeidő, igemód és személy, esetenként a névmások válogatásával gyakran dialógus jelleget ölt.

Ahol az elbeszélő az olvasóhoz vagy alakjaihoz fordul, ahol aktualizál és értékel, ott nyelvi kifejezésmódja erősen expresszív válik. Az expresszivitást és az appellatív jelleget főleg a kijelentő mondatoknak a felkiáltó és kérdőmon-

⁹ Vö. Vladislav Vančura: Vědomí souvislostí. Praha 1958.

datokkal való váltakozása adja. Gyakoriak a módosító és indulatszavak, a szó- és mondatismétlések, mondatszerkezet-ismétlések, az elliptikus mondatok, szokatlan expresszív kifejezések.

Példák:

„Ti halál kufárjai, ti rablók, akiknek önkénye joggá emelkedett ! Nektek adják meg magukat ? Azt már nem !” (86)

„Rach, rach, rrach ! Krrá és krrá és krrá ! Szent Jézusom, ha a katonáktól megkérdezné valaki, hogy mit is tesznek, nem tudnának válaszolni.” (87–88)

Ennek a mondatművésnek a prototípusa Vančuránál már a húszas években megtalálható. Az ilyen mondatok pátoszukkal, emotivitásukkal, monumentalizáló lendületükkel hatnak. Ez a lényegében archaizáló mondatfajta, sőt Vančura egész archaizáló stílusa új értelmet nyer a *Rablólovagok*ban a témához és a szövegfelépítés egészéhez való illeszkedés folytán. A monumentalizációt célzó kifejezőmód új értelmet nyer, mert ez a mű már valóban epikai alkotás, logikusan felépített cselekmény-menettel, élesen kirajzolódó alakokkal és a cselekvő alakok éles konfliktusaival.

A széles sodrású epikai előadásmóddhoz hozzátartozik a részletek halmozása és megnevezése is. Itt domborodik ki az író nyelvének lexikai gazdagsága és változatossága. Példának álljon itt Kozlíkék és a királyiak ütközetének egy részlete:

„A katonák már a domb derekán álltak, s az első lajtorja immár a torlaszokat éri. A rablók köteleken és hánctfonatokon ereszkednek alá. Már össze-csaptak, már halálos ölelésben szorongatják egymást. Villanó kardok látszanak, tágra nyílt szemek, villanó kardok, egy könyökhajlat, egy halott csodálkozó arca és egy kézpár, a jobb kéz görcsösen szorítja a bal kéz ujjait.” (91)

Már maga az igék és a főnevek számaránya (az eredeti cseh szövegben 6 igealak, 21 főnév) is mutatja a nominalitás túlsúlyát. A hangsúly a tárgyi-dologi értelemben összefüggő részletek aprólékos megnevezésén van, (köteleken és hánctfonatokon ereszkednek) és a test test elleni küzdelem mozzanatainak evokálásán (Már össze-csaptak, már halálos ölelésben szorongatják egymást. Villanó kardok látszanak, tágra nyílt szemek, villanó kardok, egy könyökhajlat, egy halott csodálkozó arca és egy kézpár [. . .])

A *Rablólovagok* nyelvében jelentős szerepet játszik a parallelizmus és az ismétlés. Vančura párhuzamai (vagy ellentétei) néha a szláv hősi énekek stílusát idézik:

„Már özönlének is óriási lovaikon, karddal az arcuk előtt, késsel a fogaik közt. Az öklük görcsös, eres, az öklük csupa csont és erő.” (34)

„Ekkor megkondukt a boldog harang és hív, és zúgva zeng. Nem a reggeli hang ez, nem ünnepségre hívó harangszó.

Ez ám az üdvös hang, a boldog hang, a feledés csengettyűje, a megsemmisülés csengettyűje, ez ám a halál !” (171)

A példából az is meglátszik, hogy a húszas évek prózájával szemben a *Rablólovagok*ban Vančura mondata a bonyolult, többszörös alárendelés felől a mellérendelő formákhoz közeledik. Azt is hangsúlyozni kell, hogy a korábbiakhoz képest itt sokkal gyakoribb az egyszerű mondat és az egyszerűbb típusú összetett mondat. Vančura mondat szerkezete itt közelebb áll a köznyelv, a társalgási stílus mondat szerkezetéhez, ami az előadás életszerűségéhez és szemléletességéhez járul hozzá.

Ámde a regény nyelvének közeledése a beszélt nyelvhez, sőt bizonyos népi színezete, mely a mondat szerkesztésen kívül részben a népi lexika és frazeológia felhasználásában is megmutatkozik, csak relatív az előző korszakhoz képest. A *Rablólovagok*ban is, bár kisebb mértékben, mint azelőtt, helyet kapnak az exkluzív nyelvi eszközök (könyvstílus, archaizmusok, poétizmusok), melyek még a húszas évekből ismerősek.

Az archaizáló könyvstílust leginkább az alaktani sajátosságok mutatják. Legjellemzőbb Vančura számára a már korábban is kedvelt határozói igenevek és velük járó félmondatos szerkezetek tömeges előfordulása. Gyakoriak az egyéb régies szóalakok is.

Nyilvánvaló tehát, hogy a *Rablólovagok* nyelve a nyelvi eszközök válogatásában kapcsolódik Vančura korábbi stílusához, de sokban el is tér tőle. Nyelvi eszköztára gazdagabb és differenciáltabb. A már régebben is alkalmazott nyelvi megoldások gyakran átértékelődnek és az új összefüggés-rendszerben új értelmet kapnak. Megfigyelhető ez a fogalmak megnevezésében is. Példaként három olyan fogalmat hozunk fel, melyek — összhangban a vezérmotívummal — a *Rablólovagok*ban, illetve a korábbi Vančura művekben is szerepelnek, s ezért a szöveg jelentéstartalma szempontjából alapvetőnek tartjuk őket. Ez a három főnév a következő: láska=szerelem; blázen=bolond, örült (és származékai: örülden, örültség) és a chlapák=talpig férfi (férfias).

A *szerelem* illetve *szeretet* szó, mely a szerelem motívumának központi helyzetével összhangban a regényben gyakran ismétlődik, a tartalmi motivációtól függően némiképp más jelentésárnyalatot nyer itt. Pl. a *Szeszélyes nyár*ban a szerelem szónak ironikus árnyalata volt. Mikor Dúra fürdőtulajdonos észreveszi, hogy terjedelmes és zsémbes felesége szerelmes a fiatal akrobatába, ezt a gúnyos megjegyzést teszi:

„Ezek az érett kor nagy és fájdalmas zűrzavarai [. . .]. Ez az a szerelem, mely időváltozáskor szokott fellépni. Látom az én hájas, de tiszteletre méltó feleségemet [. . .]”¹⁰

És most elég a fenti idézettel egyetlen rövid mondatot összevetni a *Rablólovagok*ból:

„Nos hát, az emberi élet felmérhetetlen értéke a szeretetben rejtőzik.” (129)¹¹

A szerelem szó tehát a mű mondandójának kapcsán a *Rablólovagok*ban sokkal mélyebb értelmet nyert. Fényében az élet nagyszerű és dicső fogalomává válik. A szerelem itt az élet folytonosságát, meg nem szűnésének biztosítékát jelenti.

Az *örült*, *örültség* szavaknak jelentése is eltér a közönségestől ebben a regényben. Inkább Don Quijote-i aláfestésük van, és jelentésükben közel állnak a bölcs, a költő, a költői fantázia szavakhoz. A negyedik fejezetben az örült egyenlő a „világos lélekkel”, aki „bölcs volt és könyvet hagyott reánk” arról, hogy „minden háború végső oka az ember mérhetetlen és baromi ostobasága.” (88)

A kilencedik fejezetben az örült bolondként van emlegetve az öreg Kozlík, aki hiába vár szabadulásra a börtöncellában. Ugyanakkor azonban varázsló és költő névvel is illeti őt az író.

¹⁰ Vladislav Vančura: *Szeszélyes nyár*. Európa—Magyar Helikon, Budapest 1974. (76) Zádor András fordítása.

¹¹ A cseh nyelv nem tesz különbséget a szerelem és a szeretet fogalom között. Szerelem, szeretet=láska.

„Hallgatózz csak, te varázslója a csatának, te dalnoka a vad színjátékoknak, te nagyon együgyű játékos, te kevély, te nyakelmetsző, te bolondok bolondja!” (176)

A bolond, költő, dalnok és varázsló elnevezések itt szinonimák. Jelentésük annak a jelentésnek felel meg, melyet a varázsló szó kapott a húszas évek cseh irodalmi kontextusában és így pl. Vančura *Szeszélyes nyár* c. regényében is. Sajátos életbűvöletéről van itt szó, az élet gyakorlatának különleges átéléséről, a hétköznapi költői szintre emeléséről, azok specifikus poetizált megragadásáról. Egyúttal a szövegösszefüggésben ezek a szavak további jelentésekkel gazdagodnak. Az öreg Kozlík jelzőiként magukba szívják az öreg harcos (és fiai, főleg Mikoláš) jellemvonásait is: a büszkeséget, a kegyetlenséget, a vakmerőséget, következetességet, egyenességet, de egyfajta naivitást is, melyről Kozlík további megszólítása tanúskodik a már idézett mondatban:

„[. . .] te nagyon együgyű játékos, te kevély, te nyakelmetsző, te bolondok bolondja.”

A *férfi, talpig férfi, férfias* (chlap, chlapák, chlapácký) szavak már a Vérbíráóságban is előfordultak. Ott Vančura a robusztus, reneszánsz típusú bonvivánokat nevezte így. Ez a robusztus életmóhóság a *Rablólovagok* hőseit is jellemzi, de pusztá epikureizmus helyett, durvaságuk mellett is nagy szenvedélyeket hordanak magukban, nagy tetteket visznek végbe, az emberi nagyságot testesítik meg. Erkölcseleg felülmúlják például Pivo kapitány királyi katonáit. Erről tanúskodik a szerzői értékelés:

„Jobb rablónak lenni, aki a hiúz lelkét és becsületét bírja, mint hejtman-nak, akinek emberi az arca, de véreb agyarái vannak.” (90)

Markéta és Mikoláš, Alexandra és Kristián szerelméből olyan gyerekek születnek, akikből — Markéta anyai gondoskodása folytán — „chlapáctí chlapi”, azaz talpig férfiak lesznek.

A *Rablólovagok* c. regény nyelvi felépítésének vizsgálatát azzal a megállapítással zárhatjuk le, hogy itt a nyelvi elemekből igen gazdagon differenciált stílus áll elő. Ezt a stílust a téma és a regény felépítésének egésze motiválja.

Vančura prózája a húszas években igen változatos képet mutat, majdnem minden mű más és más stílusjellegűt ölt. A *Rablólovagokban* a korábbi szerkesztési eljárásokból és az ezeknek megfelelő nyelvi eszközökből sokminden megmarad, de nem érvényesül olyan feltűnő módon, hogy az olvasó figyelmét teljesen magára vonja és a tematikai összefüggéseket háttérbe szorítsa, mint ahogyan ez Vančura előző műveiben történt. A húszas években alkalmazott stílári eszközök és eljárások most az új művészi szándékhoz alkalmazkodnak, és olyan eljárásokkal ötvöződnek, melyek Vančura prózaírói stílusának új fejlődési szakaszát jelzik.

A szó és a tett ellentéte, mely jellemző volt Vančura korábbi elbeszélő írásaira, most eltűnik, és helyébe hangsúlyozottan a tett lép. A tettekre kész, aktívan cselekvő regényhős természetsszerűleg magával vonja a konfliktusok megszorodását, ezzel együtt a cselekményelemek térhódítását, a fabula teljesebb kibontakozását. Ilyen értelemben Vančura mintha visszatért volna a klasszikus regények struktúrájához. Ámde nem követi a klasszikus regény építkezési elveit, hanem átalakítja és saját művészi szándékának rendeli alá őket.

A regény felépítését egészében véve: Vančura a *Rablólovagokban* a tematikai elemek felépítésével, a motívumok beillesztésével és kibontásával, a nyelvi

eszközök kiválogatásával és elrendezésével új típusú prózai műfajt teremtett. Vančurának az új epikai stílus kialakítását célzó próbálkozásai és kísérletei folyamatában, sőt a két háború közötti egész cseh próza új formákat kereső útját tekintve, a *Rablólovagok*at relatíve tökéletes műnek tekinthetjük. A mű tökélyét mindennemű (tematikai, szerkezeti nyelvi) összetevőjének zavartalan összhangja adja.

Vančura az új kifejezésmód és az új típusú elbeszélő próza kialakítására törekedve más és más stílusmegoldásokat keresve nem kerülte el a szélsőségeket sem. Ha eme szélsőségek megértésének kulcsát keressük, kezdeti korszakából, a húszas évekből kell kiindulnunk, amikor az író stílusa a legnagyobb változásokon megy át. A *Rablólovagok* a kísérletezés kikristályosodását jelenti. Ez a regény valóban epikus alkotás és egyben avantgarde jellegű is. Benne Vančura addigi kísérleteinek eredményei úgy illeszkednek a témához és a művészi szándékhoz, hogy kiforrott, minden elemében egységes mű keletkezett.

Emellett ez a kisregény, akárcsak Vančura többi, XX. századi újfajta epikum megalkotására törekvő kísérletei, a hagyományosság, banalitás és az epikai műalkotásokban állandósult sémák tagadását jelenti.

IRODALOM

Avantgarda známá a neznámá I—III. Praha 1970, 1971, 1972. Chvatík, Květoslav: Smysl moderního umění. Praha 1965. Uő: Strukturalismus a avantgarda. Praha 1970. Nezval, Vítězslav: Moderní básnické směry. Praha 1979. Kundera, Milan: Umění románu. Praha 1960.

Edward Albee: Csöpp Alicia (Tiny Alice)

GSPANN VERONIKA

1964 december 29-én a New York-i Billy Rose Theatre (itt volt a *Nem félünk a farkastól* premierje is) újabb háromfelvonásos darabot mutat be, és huszonegy héten át játssza megszakítás nélkül. Az író pályája csúcsára érkezett, az 1963/64-es évadban négy darabja fut egyszerre; Clinton Wilderrel és Richard Barr-ral megalapítja a „Theater 1964”-et, konferenciákra járogat, a hatvanas években ő az amerikai kultúra legnépszerűbb utazó nagykövete.

O'Neill egyszer úgy nyilatkozott, hogy őt már csak az ember istennel való kapcsolata érdekli. A *Csöpp Aliciában* Albee-t is a magára maradt, szorongó egyén és isten, isten és vallás, vallási fanatizmus és erotikus élmény, szolgálat és mártíromság viszonya foglalkoztatja. Lényegében azonban itt is arról van szó, mint a *Nem félünk a farkastól* c. darabban; a valóság rémisztő, a végső magánnyal, a halandóság kérlelhetetlen magányával szembenézni az illúzió zsongító, csillapító balzsama nélkül maga a pokol. A hit, különösen az abszolútum iránti vágyakozással fűszerezett vallásos elragadtatás éppúgy helyettesítheti az intenzíven megélt, tudatosan vállalt életet, mint a szex, az alkohol, vagy az éveken át valóságként dédelgetett illúzió.

„Az istenszeretet elsatnyulása ugyanolyan arányokat öltött, mint az emberszeretet elsatnyulása [...], az istenszeretet átalakul egy elidegenedett személyiségszerkezetnek megfelelő kapcsolattá. A bálvány jellegű istenfogalomhoz való visszafejlődést könnyű megérteni. Az emberek szoronganak, nincsenek elveik, nincs hitük, csak egy célt látnak maguk előtt, hogy menni kell előre, így aztán továbbra is gyerekek maradnak, és reménykednek, hogy majd jön apa vagy anya és segít nekik, amikor segítségre lesz szükségük.” — írja a modern ember spirituális válságáról Erich Fromm.¹

A *Csöpp Aliciában* Albee szakít ugyan a *Nem félünk a farkastól* jól bevált formájával és eszközeivel, de vezérfonalként tovább gombolyítja. Saját megfogalmazása szerint a *Csöpp Alicia* „kettős misztériumjáték, igazság és illúzió viszonyát elemző moralitás, amely a valóságot helyettesítő képzetekről szól, a könnyű erényekről, könnyű istenekről, mindazokról azistenekről, amiket a saját képünkre teremtünk magunknak [...]”,² és — ez már a formára is utal — „valamiféle metafizikai álmjáték, amelybe csak úgy lehet behatolni, hogy elfeledjük, hogy általában hogyan zajlik egy színdarab.”³ Arra kéri a nézőt, hogy engedje, hogy a mű megtörténjen vele, „hagyja, hogy az elméje szabadon válaszoljon, fogadja be az impressziókat, de ne akarja azonnal kategorizálni őket, érezzen inkább, minthogy tudjon, sejtсен, és ne akarjon azonnal meg-

¹ Erich Fromm: A szeretet művészete. Budapest 1984.

² Edward Albee nyilatkozata. Newsweek, 1965. I. 4.

³ Edward Albee — in: Dramatists' Guild Quarterly, 1965, 251. 1.

érteni. . .” „Ha azonban az embert arra biztatják, hogy kövesse az allegória mozgását, tartsa számon és viszonyítsa egymáshoz a szimbólumokat, az eredmény természetesen az lesz, hogy konfúzusnak, nehéznek, homályosnak érzi majd a darabot — mindannak, amivel vádolták[. . .] — ehelyett inkább dőljön hátra, hagyja, hogy lejátszódjék benne, fogja fel úgy, mint egy zenedarabot vagy egy álmot.”⁴

A fenti idézetekből két dolog is nyilvánvaló: 1. a *Csöpp Aliciához* — hiába ismerős a tematikája — nem lehet úgy közelíteni, mint Albee korábbi darabjaihoz, 2. a kritikusok annyira érthetetlennek, zavarosnak bélyegezték, hogy a szerző úgy érzi, védekeznie, magyarázkodnia kell. Még arra is hajlandó — amire írók csak ritkán lehet rávenni, s amit később ő is megbán — hogy az egybesereglett újságíróknak, megvilágításuk céljából elmesélje a darab „tartalját”.

„Egy laikus testvért, aki papnak készült, de nem tudta összeegyeztetni istenfogalmát azzal az istennel, akit az emberek a maguk képére alkotnak, feljebbvalója megbízza, hogy járjon közben az egyház és egy gazdag nő között egy bizonyos üzleti ügyben. A laikus testvér olyan környezetbe cseppen, amely, mélyén és csalóka felszínén egyaránt, magába foglalja mindazokat a tényezőket, amelyek egész életében zavarba ejtették: a szexuális hisztéria és a vallásos eksztázis viszonyát, a szolgálat önzetlensége és a mártíromság feltűnő ragyogása közötti ellentmondást. Végül a laikus testvér oda jut, hogy el kell fogadnia, amihez állítása szerint mindig is ragaszkodott [. . .], magával az absztrakcióval való egyesülést annak ember alkotta képe helyett. Magára marad a tiszta absztrakcióval — nevezhetjük akár istennek, akár Aliciának — és a végén két dolog valamelyike történik: Vagy az, hogy az absztrakció megismerésére magát, valóságosnak bizonyul, vagy pedig a haldokló ember az öncsalás utolsó erőfeszítésével megteremti és elhiszi azt, amiről tudja, hogy nem létezik.”⁵

Albee itt súlyos ellentmondásba keveredik önmagával, s azt a gyanút kelti, hogy kikristályosodott írói szándék nélkül ült le darabot írni. Az nem volna baj, ha nyitva hagyná a befejezést, és engedné, hogy a darab rezonanciái később indukálódjanak a nézőben, az azonban, hogy két, egymással merőben ellentétes, ámde tetszőlegesen választható „megfejtést” ad, az írói szemlélet tisztázatlanságáról, az író komolytalanságáról árulkodik. Albee maga is érzi, hogy hiba volt magyarázkodnia és rezignáltan hozzáteszi: „Ha egy szerző műve nem beszél világosan önmagáért, akkor nincs az a fejtegetés az írói szándékot illetően, amely világosabbá vagy jobbá tehetné.”⁶

Az első felvonás első képében még szó sincs homályosságról, épp ellenkezőleg: Az Ügyvéd és a Bíboros dialógusa egy remek realista komédiát vagy szatírárt ígér, olyan nagyszabású, pompás és groteszk figurákkal, olyan feszes, szikrázóan szellemes párbeszédekkel, amihez foghatót legfeljebb csak Dürrenmatt képes a színpadra varázsolni.

A két férfi, az Ügyvéd és a Bíboros két istenség, a pénz és az egyház képviselője, elsősorban e két szerepkör megtestesítői. Ez nyilvánvaló abból is, hogy alig leplezett színjáték folyik előttünk. Az üdvözlésként egymással váltott mondatok egyike sem fejeződik be, a Bíboros valóságos színpadmesterként érdeklődik, hogy hogyan folytassák a jelenetet, mi lenne a legodaillőbb.

⁴ Sajtókonferencia, Billy Rose Theater, 1965. III. 22, 6 — 7. l.

⁵ Uo. 5. l.

⁶ Uo.

(A szerepjátszás a *Nem félünkben* is fontos funkciót töltött be. Albee, akárcsak Pirandello és Genet, tisztában van vele, hogy miféle külső és belső nyomás készíti a kételyeitől, belső bizonytalanságától menekülő egyént az előre meghatározott, biztonságot adó szerepekbe.)

Csakhamar kiderül, hogy e férfiak iskolatársak voltak, s már akkor kölcsönösen utálták — most pedig csupaszra vetkőztetik — egymást: a Bíboros „tőzsér apának, ringyó anyának pimasz, pöffeszkedő fia”⁷, az Ügyvéd aljas csaló, „koszos voltál és becsstelen, legázoltad, akit meg tudtál félemlíteni, és akivel nem bírtál, a talpát nyaltad”⁸. Az Ügyvéd gúnyosan utánozza a Bíboros fennkölt stílusát — a többszám első személy mögé rejtőzik — cinkosságuk azt sejteti, hogy hajdan talán homoszexuális kapcsolat is volt közöttük. Egyéniségük, személyiségük azonban nem számít, csak a szerep, a funkció, amelyet betöltenek; mindketten megtanulták, hogy „valamely dolog képviselője nem zagyvándó össze magával a dologgal.”⁹ Albee nyíla telibe találja mind a két figurát, joggal hihetjük, hogy ezek a reális háttérrel rendelkező, egyénített és ugyanakkor szimbolikus figurák lesznek a darab főszereplői. A *Csőpp Alicia* azonban a második felvonásban zavaros vizekre sodródik, a Bíboros és az Ügyvéd duettje kilóg a darab egészéből, mintha Albee hirtelen meg gondolta volna magát, és a kezdetet feledve új darabba fogott volna. Az első jelenetet a többivel nem stílusa, csupán néhány motívum köti össze: 1. a kardinális-pintyek csicsergése nemcsak szójáték és a két kardinális gazember párbeszédének előjátéka, hanem a „valami kicsi valami nagyobbba zárva” előképe; 2. a madár fontos szimbólum az ezután következőkben is, a sebezhetőség, az ártatlanság jelképe, ezt példázzák a gyerekkori sebesülések is; 3. a szerepjátszás, a kontraszt, meglepetés — valaki nem az, aminek mutatja magát — fontos funkciót tölt be mindhárom felvonásban.

A második képben megjelenik Julian, a modern moralitás Akárkije, az expresszionista drámákból jól ismert istenkereső alakjának Albee-i megfelelője. Ártatlan, riadt, gyermeki lény, született áldozat. (Aki olvassa és nem látja a darabot, éppen ezért nagyon nehezen hiszi el, hogy ötvenéves.)¹⁰ Julian képtelen választani, elkötelezni magát, a „nagy szolgálat” ábrándja csupán taktika, amivel magamagát áztatja, vakon él, elvesztegetett életét kompenzálja. Korai vallásos megtérése nem misztikus megvilágosodás következménye, hanem a félelemé, amit a szekrénybe zárt gyerek képével szimbolizál és valójában a halál kifejezésének egzisztencialista módon felfogott eufémizmusa. A szorongó, gyermeklelkű ember, hogy megőrizhesse józan esztét, kénytelen feltételezni, hogy létezik valaki, aki majd jön és kiszabadítja szorult helyzetéből. Julian a döntések, konfliktusok elől engedelmességbe, alázatba menekül, szüksége van az isten adta biztonságérzetre, olyan metafizikai fókuszra keres, amellyel azonosulhat, amelyre — vak, feltétlen hitéért cserébe — ráruházhathat minden kétségét és félelmét. Hat „vak”, ideggyógyintézetben töltött évről

⁷ Edward Albee: Drámák. Budapest 1971. 261. 1.

⁸ Uo. 260. 1.

⁹ Uo. 276. 1.

¹⁰ Sir John Gielgudnak — Albee állítólag neki írta a szerepet — is voltak efféle fenntartásai: „Nagyon féltem a *Csőpp Alicia* rám osztott szerepének eljátszásától, s ha jól emlékszem, első levelemben ezt kérdeztem tőled [Albeetől]: 'Milyen idősnek gondold ezt a férfit?' Tapintatosan válaszoltál: 'Azt hiszem, a darab minden szereplője ötven év körüli.' Ez némileg megnyugtató volt, ugyanis féltem a darab két nagyjelenetétől. Az egyikben elesábitanak, a másokban meghalok. Ugy gondoltam, hogy már igazán túlléptem az ennek a szituációnak megfelelő korhatárt [...]”

azt vallja, az jutatta oda, hogy „Az emberek hamis istent teremtettek a tulajdon képükre, mert így egyszerűbb [...] Nem bírtam belenézni abba a szakadékba, ami Isten természete [...] és az emberek hasznossági igénye között tátong.”¹¹

Miután Julian számára isten a praktikumtól megtisztított absztrakció, igazán csoda, hogy egyáltalán képes ezt a felfogást összeegyeztetni a Bíboros mellett betöltött ugyancsak gyakorlati funkciójával.¹²

A kastélyminta, a „valami kicsi valami másba zárva”, amellyel Julian a második képben szembesül, a hermetikusan lezárt, pormentes vákuum a tiszta absztrakció, a megfoghatatlan, a megnevezhetetlen szimbóluma. A Komornyk „álombeli játék”-nak nevezi, ezzel is utalva rá, hogy a „babaház” — és ha babaház, lakója is van — nem egyszerűen az, aminek látszik, hanem eszköz a Juliannal folytatott lidércnyomásos játékban. A minta ugyanakkor platoni szimbólum is, a Komornyk célzásai szerint az igazi valóság, amelynek a valóságnak látott, kézzelfogható realitás — a kastély — csupán visszatükröződése.

A Komornyk — aki annyira azonosult a szerepével, hogy a neve is Komornyk — egyáltalán nem úgy viselkedik, ahogy várnánk; az Ügyvéddel váltott „tárgyilagos” becézések „Cicabogár, Cuncimókus” groteszk cinkossága nemcsak a kapcsolatuk furcsaságára utal, az abszurd párbeszéd azt is jelzi, hogy a darab stílusában, hangvételében változás történt, valamiféle szürreális lebegés veszi kezdetét.

Az utalások Julian áldozat, „kárhozati báránka” szerepére, a figurák grotesksége, a helyzetek abszurditása azonban egyelőre még csak fokozzák a feszültséget.

A harmadik jelenetben színre lépő Alicia kisasszony is színjátékkal debütál: Süket, szenilis öregasszonynak adja ki magát. Az értelmetlennek tűnő „nyitó cselnek” szimbolikus funkciója van: 1. utal Dürrenmatt szintén dús-gazdag Öreg Hölgyére, aki pénzen megvesz egy életet — Juliant is megveszik; 2. Alicia kisasszony nem az, akinek látszik, hanem egy istenség, Alicia (Alētheia — Igazság) megtestesítője, tehát valójában nem fiatal, hanem öreg, mint az istenek. Amikor Julian úgy csókol kezét neki, mint egy bíborosnak, féltérdre ereszkedve, Alicia azzá a szentséggé, istenséggé válik, akit majd imádnia kell.

Alicia kisasszonyt is az elioti kicsengésű hat „vak” év érdekli. A méhében gyermek helyett rákot dajkáló nő — akiről Julian nem tudja, lefeküdt-e vele, vagy csupán képzelte — Albee meddő nőalakjainak abszurdumig fokozott, groteszk folytatása. Julian dilemmája: „nem tudtam eldönteni, mi az érzékek csalatkozása, mi a való”¹³ — is az író illúzió és valóság viszonyát minden művében alapkonfliktusként vizsgáló központi témája. A kérdés, amit Alicia felvet: „Vajon egy esemény emléke annyi, mint az esemény maga?”¹⁴ a *Nem félünk a farkastól* mellett Beckett *Utolsó tekerésében*, Pinter *Tájkép, Csönd, Régi idők* című darabjaiban is fontos alapgondolat Albee-i variációja. Julian és a magát Szűz Máriának képzelő nő egyesülése a vallásos eksztázis és szexuális kielégülés egybefonódásának szimbóluma, Eros és Thanatos összeolvadása. A szexualitás és a mártíromság, vallásos áldozat kapcsolata a II. felvonás 3. képében, a

¹¹ Edward Albee: Drámák, m. f., 278. 1.

¹² A „lay brother” kifejezés szójáték: Céloz a Bíboros és Julian esetleges homoszexuális viszonyára. Az Ügyvéd az első és a második képben is szóba hozza, hogy példátlan, hogy a titkári tisztet laikus személy töltse be.

¹³ Edward Albee: Drámák, m. f., 288. 1.

¹⁴ Uo., 291. 1.

gladiátor fantom-alakjában ölt testet. A vadállatok, a gladiátor és az idegheteg nő Julian vérmocskos, látomásos, belső monológban testet öltő hallucinációjában teljesen eggyé olvadnak. (Williams *Múlt nyáron hirtelen* című darabjának hőse, Sebastian is hasonló képzetet alkotott magáról: „[...] az áldozat képét [...] valami rettenetes [...], egy kegyetlen istennek!”¹⁵)

Az Alicia—Julian jelenet feszültségét növeli a gyanútlan, „könyvtárban csipegető kismadár” ártatlansága és az Ügyvéd—Alicia kisasszony duó titkos, Julian ellen szőtt ármánya közötti ellentét.

A második felvonásban nemcsak a drámai feszültség csökken, itt veszi kezdetét az eszmei-formai káosz is. A homályos, egymásnak ellentmondó, misztikus utalásokból megtudjuk, hogy a látszatvilág és a nem látható valóság között kétoldalú, kölcsönös kapcsolat van (ITT EMBEREK VANNAK!!!); amikor tűz üt ki a modellben, a valóságos kápolna is ég, stb. A szimbólum a használat során átlátszó allegóriává kopott.

Az Ügyvéd és Alicia kisasszony szexuálisan is motivált gyűlölködésének nincs igazi drámai funkciója; az illúzió és valóság mibenlétéről folytatott szofista csevegés pedig a darab alapmotívumának szimplifikálása. Albee annyira túlhangsúlyozza, hogy itt színjáték, összeesküvés folyik, hogy szinte bosszantóvá válik, hogy halogatja a kifejtését. (Philip Roth szerint „Albee kedvelt eszköze, hogy visszatartja az információt, és ezzel misztifikálja a közönséget.”)¹⁶

Alicia kisasszony profán szemrehányásokkal fűszerezett imája (nem tudni kihez fohászkodik: Istenhez vagy a modellben lakó valakihez) szerkezetileg Julian hosszú végső monológjának ellenpólusa, s csak annyit bizonyít, hogy Alicia kisasszonynak idegen a szerep, amit játszania kell, mert embernek nagyon is ember.

A második kép a szerepkielések valóságos orgiája: az Ügyvéd a Bíboros, a Komornyik az Ügyvéd, majd a Komornyik Julian és az Ügyvéd Ügyvéd szerepben mutatkozik be. Nyilvánvaló lesz, hogy Juliant a modell istenének, a tiszta absztrakciónak, Aliciának akarják áldozni.

A misztikus, túlvilági trió, az Ügyvéd-Komornyik-Alicia „álszentháromság” nemcsak Sartre *Zárt tárgyalásának* szerelembe-gyűlöletbe zárt háromszögű poklára emlékeztet, hanem a középkori misztériumok Világ, Sátán, Test allegorikus figuráira, akik az ártatlan Akárkit megpróbálják a kárhozatba vinni. Julian apokalipszise mélyén ugyan szexuális elfojtás lappang, mégsem Bűn és Erény, hanem Valóság és Illúzió között vergődik.

A második felvonásban a darab allegorikus köntöst ölt, a történesek egy metafizikai hatalom, Csöpp Alicia létének erőltetett illusztrációi. Az első felvonás plasztikus jellemei helyett sápadt, csak funkciójukkal jellemzett figurák bolyonganak a színpadon. (Alicia kisasszony, amikor Julian az apjauráról érdeklődik, egy túlvilági lény szórakozottságával kerüli ki a válaszadást, a Komornyik Julian kérdésén, hogy volt-e nő, semmitmondóan nevet.)

A harmadik képben Julian feladja nőtlenségi és szüzességi fogadalmát, behódol Alicia kisasszonynak, hagyja, hogy elcsábítsák, felhasználják. Áldozat iránti vágya és a jelenet atmoszférája Eliot *Koktél hatkorját*, a mártírt pezsgővel ünneplő, nem evilági lényeket juttattja eszünkbe, csak hogy Julian számára

¹⁵ T. Williams: Drámák. Budapest 1964. 445—499. 1.

¹⁶ Philip Roth: The Play That Dare Not Speak Its Name. — In: New York Review of Books, IV. 1965. 11. 25.

a „szolgálat” menekvés az öntudat valósága elől. (Hihetetlen, hogy ennek az ötvenéves gyermeknek ennyire nincs szeme arra, hogy meglássa, mi folyik körülötte.) Julian elcsábítása rituális aktus, Alicia kisasszony óriási madárként teríti be köntöse szárnyaival.

A harmadik felvonás mindössze egyetlen képből áll. Juliant mindenki elhagyja, a „nász nép” meglepetésszerűen szétszéled. Julian magányát, rettegését a sötét szekrénybe zárt gyermek metafizikai képe szimbolizálja. Akár egy karkai vízióban, „mindenki egyszerre [...] tűnik el, mintha elfordulnék egy pillanatra, és kiesne egy óra [...] vagy egy dimenzió [...]”¹⁷ Kiderül, hogy Julian nem Alicia kisasszonyt, hanem a kastélybeli modell misztikus istenét, a platoni valóságok Aliciáját vette feleségül, s most magára hagyják vele, a mindig is öhajtott tiszta absztrakcióval. „Maga őt vette feleségül [...] én általam [...]”, fogadja el a valóságot, Julian. A délibáb én vagyok”¹⁸ — mondja Alicia kisasszony. (Alicia kisasszony — funkciójában — leginkább Strindberg *Damaszkusz felé* című trilógiájának Hölgyére emlékeztet, aki nemcsak vámpír és intrikus, hanem égi közvetítő, szellemi hatalmak — és a hős megváltásának — eszköze.)

Julian fellázad, káprázatnak nevezi a modellistenséget. Alicia kisasszony, a hús melege most nagyon is valóságosnak tűnik a szemében, kezdi azt hinni, hogy vak, elmegvógyintézeti éveiben volt látó. Alicia kisasszony ebben a felvonásban — mint egy lidércnyomásos álomban — megváltozik, ingerült, kerüli Juliant, csak akkor ébred fel benne a részvét, amikor a férfit halálra sebzik.¹⁹ Miután Alicia absztrakció, Julian is el kell választani önnön testétől, véréből, hogy tökéletesen egyesülhessen az istenséggel, Julian halála metafizikai szükségyszerűség. A „nagy gépezet”, amely — vérrel való — olajozásra szorul, nemcsak az egyházat jelenti, hanem magát a természetet, az univerzumot.

A misztikus trió távozása előtt még megtartja szertartását, Alicia rituáléját, az igazi kötést. Az a valóság, amit Juliannak kínálnak, nem vonzó az olyan ember számára, aki egész életében illúziók mögé rejtőzött. Ebben a zárt, szűk, vigasztalan világban a haldokló Akárki rákényszerül, hogy szembenézzen önmagával és a mostmár egyetlen valósággal, a halállal. Az absztrakció Julian számára eddig a tapintható világ inadekvát voltát kompenzálta. A haldokló imaszerű, hosszú, csapongó belső monológjában felbukkan egy gyerekkori emlék: Amikor súlyosan megsebesült, először a nagyapját hívta, s mikor az nem jött, istent, a szükség szimbólumát, akinek a távolléte megmagyarázható, elfogadható. A frenológiai koponyát szemlélve, amelyen most groteszk módon Alicia kisasszony parókája, az isten-jelkép áll, Julian rádöbben, hogy mindig az absztrakció volt a valóság a számára: Az embert nem hús-vér lényként, hanem szemét a túlvilágra vető csontvázként látta. A megvilágosodás eszköze, mint a *Mese az Állatkertről*ben, a *Csöpp Aliciában* is az erőszak: A halálra sebzett Julian rádöbben, hogy „a kín az öntudat”.²⁰

A trió, ez a túlvilági fennhatóság pedig megy tovább, folytatja örökkévalóságig tartó küldetését: „[...] amíg pusztasággá nem válik minden [...]” föltéve, hogy minden előbb pusztul el, mint mi”²¹ — mondja az Ügyvéd, egy percre bepillantást engedve egy beckett-i vízió mélységeibe.

¹⁷ Edward Albee: Drámák, m. f., 326. l.

¹⁸ Uo. 342. l.

¹⁹ A „she's changing” kifejezés — az átváltás mellett — erre a változásra is céloz.

²⁰ Edward Albee: Drámák, m. f., 351. l.

²¹ Uo. 349. l.

A misztikus árnyal²² egyesülő Julian — „Alicia? Isten? [...] Elfogadlak, Alicia, mert eljöttél hozzám [...] Isten, Alicia [...] meghajlok az akaratod előtt”²³ — Krisztusként hal meg. (Két karját szétveti, mintha kereszten feszülne, Jézus szavaival szól: „Én Istenem, miért hagytál el engemet?”²⁴ Alicia kisasszonnyal Pietà-szerű csoportozatot alkot; a szoltárokat idéző Komornyik csókja a halál és egyben Júdás csókjának szimbóluma, a frenológiai koponya a Golgotával asszociálódik.) A karját szétvető Julian egyben O’Neill reminiscencia is (*Összekovácsoltan, Örökkön örökké*).

Julian hosszú, fájdalmas, Krisztusi haldoklása, az öniróniával is fűszerezett belső monológ „Ez hát a humor? Az ABSZTRAKCIÓ A VALÓSÁG? A TÖBBI KÁPRÁZAT? [...] Ha egyszer ezt akarom, ezért könyörögtem. Kaptam rajta [...] Utána. EZ HÁT AZ ÉN PARÓKIÁM? [...]”²⁵ a felismerés, hogy egy illúzióért „kótyálta el” az életét igazán hatásos befejező aktus lenne, ha nem dübörögne fel a darab végén a fülsüketítő, gyomorszorító hang — a miszticizmus szívdobogása. Megint O’Neill juthat eszünkbe, a *Jones császár* befejezésekor felerősödő dobszó a végzet és a beteljesült vég jelképes — és valószínűs — hírhozója.

A „valami kicsi valami nagyobbba zárva” alapotívum a darab szerkezetére is utal, a *Csöpp Aliciát* — az első jelenetet kivéve — felfoghatjuk úgy, mint Julian álmát vagy hallucinációs vízióját, amelyhez a kulcsot a tudattalan logikájában kell keresnünk. Különösen az utolsó felvonás szereplői mozognak, viselkednek úgy, mint lidércnyomásos álmaink rémisztő, szeszélyes, kiszámíthatatlan lényei. (Alicia kisasszony például hol öreg, hol fiatal, hol jó, hol gonosz, hol megértő, hol ingerült. Albee az időt is végtelenül szubjektív módon kezeli, nem tudni, mennyi idő alatt játszódik a darab.)

A *Csöpp Aliciának* két fő hibája van: 1. a koncepció homályossága (miszticizmus, determinizmus, platonai tükröződésemélet összekeveredése Albee egyéni világképével), és 2. a formai aránytalanság, a szimbolikus, allegorikus és naturalista elemek összekeverése. A *Csöpp Alicia* leginkább az expresszionista dráma strindbergi, O’Neill-i istenkereső, misztikus vonalába tartozik. Erről tanúskodik a drámai kifejezés álom- és látomásszerűsége, a lelassult cselekmény; a külső történéseket szimbólumok, egységesítő motívumok helyettesítik, az első felvonás realizmusát egyre inkább álomszerű, szurrealista jelenetek követik, a feszültség ugyanakkor csökken. Az egyes jelenetek sodrása ellenére a dráma egésze állapotyszerű, a realista-szimbolikus jellemek általános-allegorikus, tételeket illusztráló lényekké válnak, mint a moralitás allegóriái. (Strindberg kínálkozik példaként: Gondoljunk az *Apa* szubjektív perspektívájára, ahol minden a Kapitány gondolatvilágának kivetítődése, még Laura is, vagy a stációdramákra, a *Damaszkusz felé* és az *Álomjáték* című művekre, a cselekmény egységét helyettesítő én egységére.)

Ami Albee-nak nem sikerült, azzal csődöt mondtak mások is: Rögton Williams *Camino Real*-je kínálkozik — még elrettentőbb — példaként.

Érdekes, hogy a kritikusok, ha nem is nagyon értették, jól fogadták a darabot, és a közönség sem tudott szabadulni az előadás mágikus hatása alól.

²² Az árny az indonéziai *wayang* játékot juttatja eszünkbe. A *wayang* (jelentése: árnyék) vallásos rituálé. Fontos események (például esküvő) előtt a családfő kikéri az ősök szellemének tanácsát. A szellem árny formájában jelenik meg.

²³ Edward Albee: Drámák, m. f., 357. 1.

²⁴ Uo. 357. 1.

²⁵ Uo. 356. 1.

A pszichológus Abraham N. Franzblau szerint „senki sem fog úgy kijönni a színházból, hogy ne vetné le pszichológiai szemellenzőjét, rózsaszín szemüvegét.”²⁶

Irving Wardle azt írja, hogy „Albee nem annyira újító, mint meglévő idiomák dekorátora. A stílusoknak, amelyeket felhasznál, valahol másutt vannak a gyökerei; a durva munkát elvégezték mások, az ő kezében viszont ragyogó fénymázt kapott.”²⁷

A darab egyházi körökben is visszhangot keltett és élénk teológiai vitákat váltott ki. Albee komiszul meg is jegyezte, fogalma sincs, mi az oka, hogy a rendek ennyire el vannak bűvölve a darabtól, és „édesnek” találta, hogy a papok és apácák másról sem beszélnek.

Philip Roth számára a darab egyértelműen „homoszexuális ábrázolás, amelyben a cölibátushan élő hímet az erőszakos nőtény elcsábítja, férfi-szere-tője elárulja, a kegyetlen törvény pedig — ebben az esetben egy kegyetlen ügyvéd — meggyilkolja [...] Az Ödipusz háromszög (szoknyás fiú, negligésre vetkőzött anya, pisztolyos apa) felpeszdi az író képzeletét [...] a Bíboros nem érdekli Albee-t, csak azért szerepelteti a katolikus egyházat, hogy néhány férfit szoknyába öltöztethessen a színpadon és hangot adhasson cinizmusának [...]. Mikor jön el végre az idő, amikor a homoszexuális homoszexuálisként jelenik meg a Broadway színpadán, és nem álcázzák szorongó papnak [...] vagy ami még rosszabb, Akárkinek?”²⁸

Albee az efféle személyeskedő vádakra sosem reagál, teszi tovább a dolgát, és nem azért, mert cinikus — mint állítják —, hanem mert megvan benne a képesség, hogy túllépjen önmagán, hogy mindig újat kezdjen. („Talán valami-féle túlélési mechanizmus működik bennem. Szinte minden támadásra csak vállat vonok és túteszem magam rajta. Ez bizonyára arroganciának tűnik, de valójában nem az, mert nem vagyok arrogáns fajta.”)²⁹

Az Atlantic című amerikai folyóirat 1965 áprilisi számában hosszú beszélgetés jelent meg, amelyet Albee és a *Csőpp Alicia* Julianje, a neves Shakespeare-színész, Sir John Gielgud folytatott. Beckett „nyomasztó” darabjaival összehasonlítva Sir John megjegyzi: „A te darabodnak, viszont, Edward, egyfajta nagysága és bizonyos ragyogása van, amelyet sokkal izgalmasabbnak érzek, mint Beckett minden eddig látott vagy olvasott drámáját.” Albee ehhez csak annyit fűz hozzá: „Meglehet, hogy a *Csőpp Alicia* devant-garde, és mintegy negyven évvel visszaveti a színházat.” A beszélgetés során elárulja azt is, hogy hogyan dolgozik: „Azt hiszem, élvezem a drámaírást, hiszen azért csinálom. Megpróbálok nem csinálni olyat, amit nem élvezek. Drámaírónak lenni igen élvezetes, kivéve a próba első napjától a premier utáni napig terjedő hathetes periódust, amely a legrosszabb időszaka a világnak. Maga az írás felüdít, leköt, meghatványoz. Nincs a világon semmi, amit ennél szívesebben csinálnék. Hogyan történik? Rendszerint úgy, hogy egyszerre csak felfedezem, elkezdtem gondolkozni valamin, amiről biztosan tudom, hogy darab lesz belőle. Ez a folyamat hat hónaptól két és fél évig tarthat, s ezalatt nem sokat gondolok a darabra, csak olykor rajtakapom magam, hogy mégiscsak *azon* gondokod-

²⁶ A. N. Franzblau: A Psychiatrist Looks at Tiny Alice. — In: Saturday Review, XLVIII, 1965. I. 30.

²⁷ Irving Wardle: Alice in Wonderland. — In: Times, 1970. I. 17.

²⁸ Philip Roth: m. f., 109. I.

²⁹ David Richards: Albee After the Plunge. From Critics' Darling to Critics' Demon: The Playwright Heeds His Own Call. — In: The Washington Post, 1982. I. 24.

tam, s amikor a darab szereplői kezdenek alakot ölteni bennem, akkor improvizálom őket. Olyan szituációt választok, amely a darabban nem fog szerepelni, s kipróbálom a szereplőimet, hogy ebben a helyzetben miként viselkednek, hogyan reagálnak, mit mondanak egymásnak. S amikor már elkezdenek önnön jellemük szerint viselkedni, átveszik önmagukat tőlem, és egy improvizált helyzetben is egészen természetesnek és hihetőnek látszanak, akkor tudom, hogy itt az ideje hozzákezdeni a darab megírásához. Engedem, hogy a tudatalanom végezzen el annyi munkát, amennyire csak képes, mert úgy találom, hogy agyamnak ez a hatékonyabb része. Maga a darabírás rendszerint meglehetősen rövid időt vesz igénybe — a rövidebb darabokat vagy az egyfelvonásosokat egy-három hét alatt megírom. Két hosszabb darabot írtam eddig, egy-egy felvonásuk megírása három hétig—egy hónapig tartott. De a munka élvezetes, annak kell lennie.

Két érdekes felfedező pillanatom van. Amikor leülök az írógéphez, és rájövök, hogy tulajdonképpen miről is gondolkodtam mostanáig — ez meglehetősen izgalmas, jóllehet gyötrelmes, mert akkor jövök rá, hogy mindaz, amit a darabról elképzeltem, hogyan fest, miképp hangzik majd; ekkor kerül szembe a valósággal. S ennek tulajdonképpen nincs is sok köze a színészethez vagy a rendezéshez; arról van szó, hogy az ember látomásából mennyi valósulhat meg.”³⁰

A *Csöpp Alicia* esetében a megvalósítás bravúrai sem kárpótolnak a látomás zavarosságáért.

³⁰ Közli a Nagyvilág 1965/11. száma.

Az asszociáció szerepe és az időbeliség problémája Robbe-Grillet két regényében

(A féltékenység rései; *Útvesztő*)

KECSKÉSNÉ PAPP TÜNDE

A francia új regény megteremtői között emlegetik A. Robbe-Grillet íróát. Az új regény kifejezést akár idézőjelbe is tehetnénk, hiszen már elcsitul az az irodalmi vihar, amelyet fiatal írók egy csoportja műveivel keltett Franciaországban az 50-es években. Az azóta eltelt évek viszont már választ adnak arra, mi az, ami az újításokból tovább él, és mi az, ami csak lázadás marad és zsákutcába visz.

Robbe-Grillet, akit az École du regard teoretikusának tartanak — bár ő vitatja az elnevezés jogosságát — a Du réalisme à la réalité (A realizmustól a valóságig) tanulmányában az új realizmus igényével lép fel, a regény új lehetőségeit keresi.

„Amikor egy írásforma első lendületét, erejét, vitalitását elveszítette, amikor egyszerű receptté vált, melyet a követők csak rutinból, lustaságból tisztelnek szükségességét kétségbe se vonva, ez már visszatérés a valósághoz, mely a halott formák elsöprését, új életképes formák keresését jelenti”¹ — összegezi Robbe-Grillet az új irodalmi fejlődés irányát.

Csak röviden tekintjük át a Robbe-Grillet-i új regény jellemzőit, elméleti hátterét, hogy azután részletesebben vizsgálhassuk meg, milyen nyelvi eszközökön keresztül valósul meg az elméletben is megfogalmazott új regénykoncepció.

Robbe-Grillet a XX. század tendenciáját követve az időfogalmat átértékeli. Amíg Proustnál a múltba való visszatérések — a kronológia felbomlása ellenére — egységes életanyagot rajzolnak meg, addig Robbe-Grillet-nél örök jelen van, mely pillanatokból tevődik össze, s mely a múlt aspektusa nélkül sajátos jelentést kap. Az időtlenség következménye, hogy Robbe-Grillet tagadja a fejlődést. A tények ismétlődnek, módosulnak, egymást tagadják, semmi nem kezdődik, nem fejeződik be, visszatérő körforgássá válik az ismétlés. (Ez nem zárja ki a helyenkénti feszültség-növekedést, mely egy-egy eseményhez kapcsolódik, s melyre mind a Jalousie (A féltékenység rései), mind az *Útvesztő* című regényekben van példa). Az idő tehát nem kiindulópont, s az objektivitás egyik alapfeltétele hiányzik így.

De Robbe-Grillet nemcsak az idő fogalmát értékeli át a regény számára, hanem az írói magatartást is. Az író nem mindentudó, mindig jelenlevő, hanem: „[...] a mi könyveinkben, ellenkezőleg, egy ember lát, érez, képzel, egy ember, aki térben időben elhelyezett, s ki szenvedélyeitől meghatározott, egy ember, mint Ön vagy én.”² A szerző szándéka szerint kora emberét jeleníti meg. Robbe-Grillet regényhőse (?) egy tekintet, egy emléket őrző agy, mely szüntele-

¹ A. Robbe-Grillet: Du réalisme à la réalité. — In: Pour un nouveau roman, Paris 1963. 172. 1.

² A. Robbe-Grillet: Nouveau roman, homme nouveau. — In: Pour un nouveau roman, Paris 1963. 149. 1.

nül a látott képet vetíti elénk a belső vagy a külső világról. Narrátor szerep ez, de túlságosan leszűkített világot tár elénk, hiszen érzéseinkben és memóriájában sem bízunk. Saját bizonytalansága zavaró ellentmondásai, átfedései zavarba hozzák az olvasót is. Robbe-Grillet hőse egy szenvedély, rögeszme foglya. A *Jalousie* (A féltékenység rései) regényben a főhőst a féltékenység, a gyanú kinozza, az *Útvesztőben* egy katona kétségbeesett küldetés-vállalása válik lehetetlenné a hasonlóságok és ellentmondások szövevényében. Mind a küldetés-vállalás, mind a féltékenység olyan szenvedély, mely mélyen emberi, és ezért az olvasó érdeklődését is felkelti: Az író azt akarja, hogy az olvasó átélje a főhős-narrátor helyzetét, vagyis a regény hagyományos funkcióját megtartja és elismeri.

A különös világ és életérzés (bizonytalanság) kifejezésére Robbe-Grillet adekvát formai eszközöket keres. Újítása a tárgyak öntükröző leírása, a mozgásképzet kialakítása variációs elemekkel, de az írás-olvasás határát nem tudja áttörni, a képek statikusak maradnak. Nagy szerepük van a hanghatásoknak, de az írásképp itt is, s kinek-kinek más mértékben a fantáziája szab határt.

Ez alkalommal a sajátos regényvilág kifejeződésének csupán néhány nyelvi eszközt vesszük számba az említett két regény alapján. (A választás nem véletlenül esett erre a két műre. A *Jalousie*³ [A féltékenység rései] közvetlenül a Du réalisme à la réalité című tanulmány után jelent meg, ezért különösen alkalmas arra, hogy a Robbe-Grillet-i új regényt képviselje. Az itt megismert regénytechnikai módszerek, sajátosságok egy része tovább él, de módosul is a fejlődés útját mutatva az 1959-ben megjelent *Útvesztő* című regényben.) Csak utalunk arra, hogy a Robbe-Grillet-i regényvilág minden területen sajátos nyelvi eszközökkel érvényesül, gondoljunk akár az előadásmódra, a személyváltás funkciójára, a leírásokra, a látvány illetve a hangzás megnövekedett szerepére. Most ebből a gazdag eszköztárból az egyik legjellegzetesebbet emeljük ki, az asszociációt, mely különböző funkciót tölthet be, és szorosan összefonódik az időbeliség kérdéskörével, melyről még szólunk.

Mint fentebb már szó volt róla, Robbe-Grillet regényeiben nincs követhető időrend, ezért a szerkezet igen bonyolult. Ebben az esetben is van rendezői elv, melyet a XX. század irodalma már epikus mű esetében is elismer, ez az asszociáció. A képzettársítás Robbe-Grillet regényében szinte egyedül szervezi, formálja az anyagot. Irányítja a mű alakilag is jelölt nagyobb egységeit, de az egységen belül is fontos szerepet játszik.

A *Jalousie*ban csupán néhány mozzanat jelenti a regény cselekményét, mely életanyagában szegényes. Vélt vagy valódi, banálisan ható családi háromszög jelenetek elevenednek meg a főhős, a férj emlékezetében. A főhős-narrátor alapérzése a bizonytalanság, s ebből fakad az állandó feszültség, mely ott vibrál a főhős minden érzékében s tükröződik az általa közvetített képekben. A feszültség állandó — a bizonytalanságból fakad — de fokozódik: A képzettársítások mind gyakoribbak lesznek, és amikor eléri a legmagasabb pontját, minőségi változást hoz: Az idegfeszültségben élő ember nem tud többé uralkodni magán. Vízíójának engedí át magát: A... a feleség/és Franck/a szomszéd/autóhalesetét éli át. A... és Franck megérkezése után a főhős-narrátor kész arra, hogy a keserves utat újra megtegye emlékezetében nem találva semmi bizonyosat, s semmit, ami megnyugtathatná. Az, hogy a mű végén visszatér a regényt kezdő kép, jelentheti azt, hogy a narrátor újból és újból kiutat, keres, hogy döntő

³ A. Robbe-Grillet: *La Jalousie*. Paris 1963.

mozzanatot találjon, és ezekhez kapcsolja képzelettársítással a jelen újabb történéseit, vagyis a regény nincs befejezve, hanem bármikor folytatható. A képzelettársításnak tehát megfigyelhető ritmusa is van, ennek felgyorsulása ebben a regényben, sőt az *Útvesztőben* is a főhős narrátor lelkiállapotát érzékelteti. Más szerepben az asszociáció nagy szerkezeti egységeket is irányít. Például az id. mű 122. oldalán a leírás befejeződik azzal, hogy A . . . bement a házba, már nem lehet látni. S hiánya az üresség érzetét kelti a narrátorban: „Most üres a ház [. . .]” — kezdi el így az azt követő nagy egységet, melyben visszaemlékszik a napra, mikor A . . . Franckkal a városba ment.

Más esetben az asszociáció az ismétlődő jeleneteket új megvilágításba helyezi. Az események széttördelésük, majd új illesztésük folyamán a montázs-technikának megfelelően más szöveggörnyezetbe kerülnek, s a kapcsolódásból új jelentést nyernek. Az asszociáció tehát nemcsak a regényanyag szerkesztésének eszköze, de a jelentés árnyalásának fontos módszere a műben. Egy példa erre a jelentéstöbbletre, amit az új szöveggörnyezettől, az asszociációtól kap a történet:

A . . . és Franck éppen most érkeznek meg a városból. Ezt a jelenetet A . . . és Franck beszélgetésének montázsa előzi meg. Egy közösen olvasott könyvet vitatnak meg. A regény témája szerelmi háromszög. A szereplők kapcsolatának minden körülményét A . . . és Franck olyan részletesen elemzik, hogy úgy tűnik, mintha az olvasott könyv szereplői A . . . és Franck közeli ismerősei lennének, sőt csaknem azonosulnak velük. Ezen a ponton szakad félbe az elbeszélés, és vált idősíkot is a cselekmény, az összekötő mondat: „Aprókat kortyoltak [. . .]”⁴ A . . . és Franck most már arról a motorhibáról beszélgetnek, amely miatt nem tudtak időben hazatérni. Ugyanúgy mondják el, ahogy az ímént idézett regény szereplői tették ezt hasonló helyzetben (egymás szavába vágva, egymást kiegészítve), így ez a montázs, a két vágás viszonylata A . . . és Franck magyarázatának gyanús voltát sugallja már a párbeszéd kezdetén. Egyben azt is mutatja, hogy a főhős-narrátor szemében az a mód, ahogy A . . . és Franck megbeszéli a regényt, azonos azzal, ahogy útjukról szólnak; vagyis mintha ők ketten közösen alakítanák ki a történetet, és nem a valóság tényeit közölnék.

Szorosan összefügg az asszociációs kapcsolódással a másik jellegzetes módszer, amelyet a költészetben képfeljesztő technikának nevezünk, és amely itt a téma variálásában jelentkezik. Nézzük meg közelebbről ezt a képfeljesztő technikát példákon keresztül. A képfeljesztés egyszerűbb típusát képviseli az a jelenet, melyet előzményével fentebb idéztünk: A . . . és Franck végre megérkeztek a városból, rövid beszélgetésük közben a szereplők frissítőt isznak. Ezt a jelenetet Robbe-Grillet először a 83. oldalon írja le. A . . . és Franck egymást kiegészítve mesélik el, hogy miért nem tudtak időben hazatérni. A párbeszéd itt élő, megjelenített, stílusa közvetlen. Ugyanezt az eseményt olvashatjuk a 203. oldalon. Itt a főhős-narrátor A . . . és Franck megérkezésének körülményeit vizsgálja hosszán, az autó géphibáját pár szóval említi, a feldolgozás itt közvetett, harmadik személyű előadásmód. A stílus, az előadásmód váltása szorosan hozzátartozik a dolgok más és más oldalának felvillantásához. (Az első esetben tehát a főhős-narrátor a magyarázat zavaró momentumaira helyezi a hangsúlyt, s A . . . és Franck búcsúját figyeli. A második esetben az érkezést elemzi hosszán, és ezzel előbb megfogalmazott gyanúját igazolja.)

⁴ A. Robbe-Grillet, 40. 83. 1.

Jól ismerjük a filmtechnikából: Az állóképek sorozata — ahol minden egyes kép tartalmaz alig észrevehető változást — egymásutániségában a vizuálisan átélt mozgás hatását kelti. Hasonló sajátos hatással jár Robbe-Grillet-nél az ismétlődő kép, melynek — mint láttuk — egy-egy részlete módosulva gazdagodik a regény folyamán. Például egy gyík megjelenésének és eltűnésének képsorozata:

1. kép (184. l.) a kiinduló kép: szürke-rózsaszín mintázat
2. kép (195. l.) többlete: a mozdulatlanságba dermedt testhelyzet
3. kép (199. l.) többlete: a szem leírása, a bőr lüktetése
4. kép (220. l.) módosulása: árnyékban szürkévé válik
5. kép (221. l.): a gyík eltűnik, nedvesség-nyoma idézi fel az előző képeket.

Ezek az időről-időre felbukkanó képek egymásra halmozódva mozgásképzetet keltenek, a történetet képileg fogalmazzák meg, nem hagyományos írói epikai eszközökkel. (Ennek ritmizáló hatását csak említhetjük ez alkalommal. A próza lüktetése egyébként különösen jól érvényesül ebben a regényben, ahol minden nagyobb egység „fényképezett környezettablóval” kezdődik, és ezzel is végződik keretezve a személyesebb életanyagot.)

Robbe-Grillet *Útvesztő*⁵ című regényében az asszociáció továbbra is jelentős szerkesztési módszer, de más a szerepe és felhasználási módja. Robbe-Grillet továbbmegy azon az úton, melyet a képzettársítással elérhető képfejlésztés ad. Míg a *Jalousie*-ben az alapjelenetre, alapképre rakódnak le újabb és újabb mozzanatok, és az egymásnak ellentmondó tények csak a főhős bizonytalanságából származnak, addig az *Útvesztő*-ben nem az azonosság, hanem a eltérés válik jelentőssé. Itt nagyobb egységek, új témák esetében a képzettársítás leggyakrabban képi átúsztatással történik. Nézzünk meg erre egy példát, hogy érthetőbb legyen. Az író a regényben több ízben részletez egy kocsmai jelenetet, mindig más és más összefüggést villantva fel. Az idézett példában a jelenet központi alakja a felszolgálólónő. (96—97. l.)

„De ha a fekete hajú fiatalasszony profilban ábrázolt szemének pillantását a háttérben kinyújtott kar felé emelné [...]. A katona tenyerét az apró piros-fehér kockás viaszosvászonral letakart asztalra fekteti.”

„És most az asszony ott ül egy széken, szemben a katonával, a piros-fehér viaszosvászonral letakart asztal másik oldalán, [...]. A fekete hajú, világos szemű fiatalasszony most fejezte be a kérdezősködést az ezredről [...].”

Az első idézett szakasz még a kocsmai jelenet végéről való, míg a második bekezdés észrevétlenül már egy új témát kezd el: A katona a fiatalasszony lakásán van.

A két jelenet „egymásra úsztatása” Robbe-Grillet egyik legjellegzetesebb módszere. Így rajzolja meg a regényben a szereplők, események hasonmásait. Ahogy az idézet is mutatja, az azonosítás lehetőségeit is megteremti: A sötét-hajú fiatalasszony, a katona, a piros-fehér viaszosvászonral letakart asztal a két jelenet közös tényezői. A képi áttűnés lehetősége tehát a hasonlóságon vagy azonosságon alapszik. Ha a szereplők azonosak, akkor a háttér, a színhely vált, és a személyeket mintegy átplántálva találjuk egy más szituációban (megőrizve a hasonlóságot, fenntartva a különbséget folytatódik a kép). Vagy más esetben a helyzet azonos, s az áttűnés folyamán a személy változik.

⁵ A. Robbe-Grillet: *Dans le labyrinthe*. Paris 1969. *Útvesztő*. Bukarest 1971.

Csak az érdekesség kedvéért jegyezzük meg, hogy a regény tizenegy formailag jól elkülönített része közül a második és a harmadik, az ötödik és hatodik, a hetedik és nyolcadik képi áttűnéssel, a kilencedik és tizedik a *Jalousie*ből megismert képfejllesztéssel, a többi rész a zenéből ismert ellenpontozás és az egyszerű képzettársítás eszközével kapcsolódik egymáshoz. Ez a rövid áttekintés is rávilágít a képzettársítások sokféle lehetőségére és szerepére a műben. Variációkat, a lehetséges megoldások halmazát találjuk a regényben, a témák vissza-visszatérnek más és más kapcsolódással lassabb, majd gyorsuló ritmusban, a kezdethez visszaívó lezárással. Mind a *Jalousie*, mind az *Útvesztő* zárt szerkezetű, keretes felépítésű. Mintha csak az ellentmondások, hasonlóságok, ismétlések szövevényében bonyolulttá, rekonstruálhatatlanná váló időrendet hangsúlyozná ez a keretesség.

A *Jalousie*-ban van egy állandó jelen idő, az egzisztenciális idő, amikor a főhős-narrátor emlékezik és feleleveníti a megtörtént dolgokat. Ez a jelen átszővi az emlékek anyagát. Csak néhány alkalommal lehet kimutatni bizonyosan, hogy az esemény a főhős jelenében zajlik (197. l.). A mű ideje tehát örök jelen, néhányszor a közvetlen múlt, vagyis ami ebből következik: van egy viszonylagos jelen, a már megtörtént dolgok jelene. Ilyen relatív jelen, amikor a főhős A...-t várja, az ekkor felmerülő emlékek már kettősen visszaemlékezések, hiszen a várakozás állapotát is csak felidézi. Sajátos ez az állandó jelen, jelentésében azt mutatja, hogy a megtörtént események nem válnak múlt idejűvé, vagyis jelentőségük nem nő, nem csökken az idő múlásával. Nyomasztó is ez az időtlenség, ugyanakkor szegényebbé is válik, hiszen a múlt viszonylata nélkül kevesebbet ér.

Nyelvileg is hangsúlyozott ez a jelen idő. A leggyakrabban használt időhatározó: maintenant (most) egy oldalon kétszer, háromszor is előfordul hangsúlyos helyzetben, bekezdést indítva. Ennek rokon értelmű kifejezései is gyakran megtalálhatók: à présent (jelenleg), à cet instant (ekkor) stb. . .

Az idő különböző megjelölési formáival még nagyobb nyomatékot ad az író a jelenidejűségnek. Az egyik ilyen módon az időbeliség térbe fordítása. Kedvelt módszere az idő tapasztalati úton történő meghatározása, mely hosszszas megfigyelésen alapszik, például az árnyékok helyzete, növekedése, az oszlopokkal bezárt szöge stb. . .

I. mű 9. lapján: „[...] Most az oszlop árnyéka [...] két egyenlő részre osztja a terasszal bezárt szöget”.

I. mű 9.: „Az oszloptól vetett árnyékvonal pontosan a ház sarkáig ér.”

I. mű 15.: „Most az oszlop árnyéka [...] meghosszabbodik.”

Az idő megjelölése hangsúlyozza a körforgást is: A... és Franck megérkezése után a töredékek egyre inkább a könyv első lapjait idézik: a 207. oldalon a 17. oldalt, a 214. oldal a 14. oldalt stb. . . s végül a könyv befejezése „Fél hét van [...]” a leszálló alkony képével zár, mely egyben a regény nyitó leírása is.

A sajátos, távlat nélküli idő megteremtése folytatódik az *Útvesztő*-ben. Ennek most jellegzetes eszköze nem a pillanatnyiség hangsúlyozása, mint hogy a *Jalousie*-ban a „most”, „jelenleg” stb. . . kifejezésekkel történt, hanem az az eljárás, amellyel az író a cselekvéseket egymáshoz viszonyítja anélkül, hogy pontosan bemérhetővé tenné a cselekvés idejét. Leggyakrabban használt kifejezése: „ne . . . plus”, „Már nincs a fején sapka; már nem fogja össze szorosan a pelerinjét.” (I. m. 36. l.) Az igeidő kifejezése is ezt támasztja alá.

Robbe-Grillet nem használ *passé simple*-et, mely a tények hierarchikus rendjét érzékelteti. A regényekben a jelen mellett a *passé composé*t találhatjuk meg, mely az eseményekben résztvevő ideje, a jelenhez kapcsolódik, viszonyítás alapja a beszéd jelene. Az idő múlását, ha érzékelteti Robbe-Grillet, az anyagi formát ölt, mint ahogy láttuk már a *Jalousie* esetében. Míg a *Jalousie*ban az árnyék helyzete tudósított az időről, addig ebben a regényben legtöbbször az időjárás, például: hó az utcán („hó sincs még” stb. . .)

Egy helyütt az óra mint szerkezet is statikusan jelenik meg „nagy kerek vekker, amely nyilván nem jár, és háromnegyed négyet mutat” (I. m. 140. l.) Hogy az álló óra képe nem véletlenül kerül be Robbe-Grillet regényébe, azt alátámasztja a szerző kijelentése, mi szerint: „Miért törekedni az órák idejének újraszervezésével egy elbeszélésben, amikor az az emberi idővel nem törődik”⁶ A „nagy kerek vekker, amely nyilván nem jár” — képi megfogalmazása az író részéről az objektívan mérhető idő szükségtelen voltáról. A belső emberi idő viszont áttekinthetetlené válik az olvasó számára, annál is inkább, mert rendszerezéséhez az író nem ad segítséget, inkább óv még a szándéktól is.

Számotvetve az eddigiekkel, kiderül, hogy az eddig elemzett nyelv-eszközök pontosan és adekvát módon fejezik ki a sajátos Robbe-Grillet-i regényvilágot, mely egyben a XX. század emberének a világa is. A szenvedélytől, sőt rögeszmétől gyötört Robbe-Grillet-i hős bizonytalan és eltévedt. Az örök jelen idő — úgy tűnik — meghosszabbítja ezt a gyötördést, mert nincsen távlat, nincsen jövő, és a múlt (a közelmúlt is) ellentmondásos, érthetetlen, építeni rá nem lehet.

Robbe-Grillet — mint fentebb láttuk — igen változatosan használja ki az asszociáció adta lehetőségeket, mind a szerkesztésben, mind a képanyagban a legfontosabb eszköze. A képzettársítás kitüntetett helyét magyarázza Robbe-Grillet neo-egzisztencialista lételmélete, mely az embert a dolgok közé helyezi. Ez az anyagi környezet igen fontossá válik: Az érzés, a gondolat hordozójává minősülve teszi az embernek lehetővé, hogy létezzék, hiszen enélkül a tudat nem tükrözne semmit. A regényben megjelenő tárgyas világ képei pedig bonyolult egymásratalálásaikkal, kapcsolódásaikkal, sűrű érintkezési pontjaikkal is igen szoros szövedéket alkotnak, és a tudatban tükröződnek.

Így érthetjük meg a regényekben a témák és képek szoros összefonódását, és azt, hogy a szemhatárra szűkül le a regény valóságos világa.

⁶ A. Robbe-Grillet: *Nouveau roman, homme nouveau*, m. f., 150. l.

Личная библиотека А. М. Горького в Москве.

А. Д. Смирнова, М. М. Пешкова, Р. Г. Бейслехен (сост.): Москва, Издательство «Наука» 1981. 638 l.

A legújabb Gorkij-kutatás jelentős eseménye az a kétkötetes kiadvány, amely Makszim Gorkij moszkvai lakása könyvtárának részletes leírását tartalmazza. A Szovjet Tudományos Akadémia, a Makszim Gorkij Világirodalmi Intézet és a Makszim Gorkij Múzeum munkatársainak gondozásában megjelent munka az orosz klasszikusok — M. V. Lomonoszov, A. Sz. Puskin, A. N. Osztrovszkij, F. M. Dosztojevskij, Lev Tolsztoj — könyvtári anyagának kiadása után az egyik leggazdagabb magángyűjtemény — A. M. Gorkij könyvtárának — bemutatásra vállalkozik. Gorkij több könyvtárából — Nyizsnyij Novgorod, Pétervár, Capri — a moszkvai reprezentálja szinte teljességében az író szerteágazó, minden tudományág irányában megmutatkozó kivételes érdeklődését.

A könyvtár gazdag anyagának bemutatásakor a mű összeállítói híek maradtak az író katalógus-szisztémájához, s a könyvben a Gorkij által kialakított tematikus bontásban írják le, mutatják be az egyes tudományágakhoz tartozó műveket.

A könyv szerzői a bevezető tanulmányban kitérnek az író könyvtára születésének történetére (a könyvtár anyaga negyven évi gyűjtőmunka eredménye), Gorkij és a könyvkiadás kölcsönös kapcsolatára, a könyvtárban meglévő könyvek szerzőihez fűződő barátság bemutatására (nagy számú Gorkijhoz dedikált mű található a gazdag anyagban), s utalnak néhány könyv sorsának történetére is. Reprezentálják az író olvasmányainak fejlődését, könyvélményeinek gazdagodását, s mindezt az író vallomásainak közlésével teszik hitelessé, élményszerűvé. A könyv összeállítói utalnak a könyvtár anyagának különleges értékeire, ami a mennyiségi mutatók mellett elsősorban a benne található könyvritkaságoknak köszönhető. A könyvtár anyagának az unikumokon túlmenően van egy talán még fontosabb és felbecsülhetetlen értéket jelentő jellemzője, ez pedig nem más, mint M. Gorkij sajátkezű feljegyzéseinek sokasága az általa elolvasott műveken. Köztudott, hogy Gorkij ceruzával a kezében olvasott minden könyvet, s az olvasás közben szerzett impresszióira azonnal meg- és feljegyzéseivel reagált. Az általa olvasott művek lapjain így nyomom követhető az öt megragadó gondolatokhoz társított — pro és kontra — véleménye, s egyéb asszociációi, s ezek a gorkiji reflexiók ma is igen gazdag támpontokat nyújtanak (és nyújthatnak) a Gorkij-kutatók számára.

A könyvtár anyagát tartalmazó leírás 12 ezer kötet (10 ezer megnevezés) felsorolását tartalmazza, s a gorkiji tematikai elnevezések címszavait közli. E felosztás szerint a következő főbb tematikus csoportok találhatók a leírásban: *A filozófia története* (250); *Folklor, Ethnográfia, Nyelvtudomány* (550); *Orosz és szovjet irodalom* (1370); *Világirodalom* (780); *Költészet* (1100); *Az orosz irodalom és a világirodalom története* (340); *A városok története* (287); *A nők története* (22); *Híres emberek élete* (900); *Művészettörténet* (67); *A gyárak és üzemek története* (50); *A marxizmus klasszikusai* (250); *Enciklopédiák, szótárak* (55); *Természettudomány* (256); „*Academia*” (361); E. P. Peskova volt könyvtára (401); N. A. Peskova volt könyvtára (130).

A *filozófia története* című rész katalógusa szerint a könyvtárban található A. Schopenhauer több munkája (A világ mint akarat és képzet; Az elégséges alap négy gyökere; Aforizmák és maximák); F. Nietzsche Imígy szólt Zarathusztra és az Antikrisztus című alkotása. E címszó alatt találjuk még Arisztotelész, A. Bogdanov, Wundt, Spencer, Spinoza, Giordano Bruno munkáit. Az itt felsorolt művek alapján is következtetni lehet Makszim Gorkij filozófia iránti sokirányú érdeklődésére. A *folklor, ethnográfia, nyelvtudomány* címszó alatt felsorolt könyvek között kerülnek bemutatásra a különböző összefoglaló jellegű folklorisztikai munkák. Több kötet a népdalok, népmondák, népi szokások leírását tartalmazza, s néhány az orosz életet, vallási hiedelmeket illusztrálja. Az orosz és szovjet irodalom anyagát jelző katalógusban is több átfogó írásmű megnevezése szerepel, s itt nyer bemutatást — többek között — Goncsarov, Gogol, Gladkov, Griboj-

dov, Dosztojevszkij, Piszemskij, Radiscev, Tyihonov, L. Tolsztoj, A. Tolsztoj, Turgenyev, Csehov, Solohov, Ehrenburg több írásműve, s a szerzők itt adják közre a kortásírók Gorkijnak ajándékozott könyvein olvasható dedikációkat is. A *Világirodalom* címszó katalógusa tartalmazza — a Gorkij művekből jól ismert — az emberi kultúra legkiemelkedőbb képviselőiként említett alkotók munkáit. Itt találjuk D'Annunzio, Dante, Byron, Balzac, Baudelaire, Knut Hamsun, Heine, Goethe, Dickens, Molière, Rolland, Sinclair, Stendhal, A. France, Schiller, Shaw és az egyik legkedveltebb klasszikus, Homérosz nevét. Az orosz-szovjet és a világirodalom gyöngyszemeit felsorakoztató *Költeszet* anyaga között sorakoznak A. Ahmatova, Z. Gippius művei, Krilov meséinek teljes kiadása, Lomonoszov és Puskin költenéi, Blok, Majakovszkij és Nyekraszov verseskötetei, a világirodalom kiválóságai közül Verlaine, Shakespeare, Rabelais és Cervantes könyvei is. Az *orosz irodalom története* címszó alatt felsorolt munkák között található Belinszkij, Brjusov, Vengerov, Vojtlovskij, Gercen, Dobroljubov több műve, s ugyancsak itt kerül bemutatásra néhány átfogó kortörténeti tanulmány (Русские повести XVII—XVIII. вв., История русской литературы, Борьба за стиль, В защиту интеллигенции).

A világirodalom története szerzői közül H. Barbusse, A. Vinogradov, V. Zsirmunskij, V. Kosztomarov, K. Csukovszkij nevét emelhetjük ki. A *városok története* sorozatban város történeti munkák (legtöbb Moszkva, Pétervár, Nyizsnij Novgorod történetéhez kapcsolódó kötet), valamint színház és kultúrtörténeti anyagok találhatók. Itt kerül sor az oroszországi paraszt és munkásmozgalmi irányzatok történetét feldogozó írásművek bemutatására is. A *híres emberek életét* illusztráló könyvek — többek között — Heine, Dante, Gutenberg, Cromwell, Assisi Szent Ferenc, Meyerbeer, Danton, Pestalozzi, Pasteur az oroszok közül Radiscev, Karamzim, Gercen életrajzát tartalmazzák. A *nők történelmé*t végigkísérő könyvek között egyránt ott találjuk a keleti és nyugati nőkonceptiót képviselő szerzők műveit (A. Бекон: Женщины в Японии, 1903, Б. Брандт: Современная женщина и ее положение в Европе и Америке, 1896).

A *művészettörténet*tel foglalkozó könyvek között általános művészetelméleti, folklorisztikai kérdéseket ismertető köteteket, valamint több kiemelkedő alkotót (Leonardo da Vinci, Ilja Repin) bemutató munkát találunk. A *gyárak és üzemek történetét* illusztráló művek közül kiemekeledik az orosz munkásmozgalmi történetében nagy szerepet játszó iparcentrumokat (Pétervár, Moszkva, Ural) bemutató néhány kötet. A *marxizmus klaszikusait* feltüntető katalógusban felsorakoznak Marx, Engels, Lenin művei, a *Politikai irodalom* szócímei Sztálin, Bebel, E. Bernstein kötetének meglátására utalnak.

Számos *enciklopédia* (Техническая энциклопедия, Большая медицинская энциклопедия, Большая советская энциклопедия, Сибирская советская энциклопедия) és szótár (В. Даль: Толковый словарь, Русско-тоурский словарь) megléte utal a könyvtár gazdagságára. A fentebb említett művészettörténeti és szépirodalmi művek mellett jelentős helyet foglalnak el az állományban a természettudományi különböző ágait bemutató munkák. Az Academia kiadó által közreadott könyvek között Byron, Balzac, Boccaccio, Heine, Homérosz, Dickens, A. Dumas, Pirandello művei szerepelnek.

A szerzők külön katalógusban adják közre a Gorkij nyaralójában (Gorki) hátrahagyott könyveket. E művek között az író munkájához nélkülözhetetlen filozófiai és szépirodalmi munkákat, több szótárt és enciklopédiát találunk.

A kötetben külön címszó alatt kerül bemutatásra E. P. Peskova és N. A. Peskova könyvtárának anyaga (ennek kiválasztásában Gorkij is közreműködött), amely haláluk után lett része a Gorkij-könyvtárnak.

A Gorkij magánkönyvtárát reprezentáló művet mindössze egy kritikai megjegyzés érheti: Zavaró, hogy az azonos tematikájú könyvek közül több nem a főcímet viselő csoportban kerül besorolásra. Ezt a zavaró momentumot azonban azzal indokolhatjuk, hogy a szerzők a gorkij tematikát kívánták követni, s ezért nem változtattak az eredeti besoroláson.

A kötetes kiadványt az eredeti nyelven való kiadást is tükröző név-, tárgy-, és számmutató, s az eligazodást jól segítő tartalomjegyzék zárja. A szerzők külön jelzéssel utalnak azokra a művekre, amelyeken Gorkij sajátkezü feljegyzései, szóbeli kiegészítései találhatók.

A kiadvány tanulmányozása rendkívül hasznos mindazok számára, akik nyomon kívánják követni Gorkij eszmerendszerének, gondolatvilágának fejlődését, s még mélyebben szeretnék megfejteni az általa olvasott írók recepcióját alkotásaiban. Az egyes műveken olvasható megjegyzések, szöveges feljegyzések tanulmányozása, értékelése sok, eddig még tisztázatlan kérdésre is megadhatja majd a választ.

Bernúth Béláné

„Az amerikai kultúra eredete és eredetisége” című kötet már terjedelme okán is monumentális tisztelegés a jelenlegi magyarországi amerikanisztika előtt. Rendkívül gazdag cikkgyűjtemény, amelyet szakemberek változatos serege írt: Az eredmények valóban imponálóak, amint nyilván az volt az 1980-as budapesti konferencia is, amelyen ezek az írások először elhangzottak.

Lássuk először a statisztikai adatokat. A kötet 73 cikket tartalmaz, 800 oldalnyi szöveget és lábjegyzetet. A szerzők tizenegy kelet- és nyugateurópai, illetve USA-beli nemzetet képviselnek. Nyilván hatalmas feladat volt ezeket a dolgozatokat valaminő összefüggő rendszerben publikálni. Az eredmény tizennégy összefoglaló témakör egymásutánja. A témák alapján az olvasó fogalmat alkot a konferencia méreteiről és összefoglaló témájának változatos megközelítéséről. Ezek a következők: a puritanizmus; az amerikai „reneszánsz” és romantika; az epikától a prózáig; gyarmati regények; déli regények; a modern amerikai regény; társadalom és irodalom; a modern költészet; a dráma helyzete; a kritikai örökség; eszmék és ideológiák; az amerikai etnikumok; az amerikai angol nyelv két fejezetben (hatások és befolyások — elméletek és alkotói).

Az amerikanisztika fejlődése akkor érte el Magyarországon csúcspontját, amikor 1986 márciusában az Európai Amerikanisták Egyesülete (ÉAAS) két évenként esedékes összejövetelét Budapesten tartotta: Ez volt az első alkalom, hogy ez a nagytekintélyű egyesület Kelet-Középeurópát választotta konferenciája színhelyéül. Az ÉAAS-konferencia nem csak a résztvevők számára múlta felül az Egyesület vezetőségének és a helyi szervezőbizottságnak a várakozását (ez volt eddig a második legnagyobb létszámú összejövetel az ÉAAS történetében), hanem azzal is, hogy Keletről és Nyugatról jött szakembereknek adott alkalmat a találkozássra és munkájukkal kapcsolatos kötetlen eszmecserére.

Az elmúlt tíz év teljesítményeinek alapján Magyarország elmondhatja, hogy központi helyet foglal el Kelet-Középeurópa amerikanisztikai kutatásaiban. Az 1980-as konferencia látszik a fordulópontnak, a nagykorúvá válásnak, amikor az érett szaktudás nemzetközi környezetben bizonyította magas színvonalát. A kötet szerkesztője ragaszkodott hozzá, hogy a dolgozatokat változatlan előadás-szövegekként közölje. A nem angol anyanyelvű előadóknak így nem volt alkalmuk, hogy végső formába öntsék, csiszolják előadás-szövegüket. Nem gyakorolta azt a szerkesztői előjogot sem, hogy az előadásokból válogasson, egyeseket kihagyjon. Úgy érzem, a konferencia felidézéseinek funkcióját szánta a kötetnek. Az eredmények igazolják döntését. Az olvasó élénk benyomást szerez az eredeti konferenciáról és arról a módról, ahogyan Kelet és Nyugat egyaránt hozzájárult az amerikai társadalmi és kulturális intézmények tanulmányozása iránti érdeklődéshez. Hogy gyakorlati kérdéshez forduljunk: Hogyan igazolható egyáltalán ilyen sokféle előadás változatlan formában való közlése? A válasz a könyv legfőbb értékében található: A szakemberek gyűlékezetének minden tagja röviden beszámol jelenlegi kutatásairól ebben a hasznos gyűjteményben. Egy ilyen könyvnek különleges és valós haszna van Magyarországon: Az amerikanisztika tanítóinak egyaránt igen széles területen bepillantást nyújt a kutatások állásába és módszereibe.

Amint az várható is egy ilyen terjedelmű és tág témakörű könyvnél, hiányossága az egyes előadások különböző minőségéből adódik, ami semmiképpen nem jelentős hiba, mert az előadók többsége magas szintű, tárgyilagos szakember, témája kiváló értője. De a problémát legjobban a szovjet Alexander Muljarszik fogalmazta meg az „Amerikai irodalmi kultúra a hetvenes években” című előadásában: „Idő és hely hiányában itt csak röviden és eléggé általánosságban tudok szólni választott témámról”. Néhány esetben a rövid és általános megjegyzések merész általánosításokként jelentek meg; egy ideológiai seprő kotorta őket elő egy ideológiai szőnyeg alól.

Nem az a helyzet Eberhard Brüning előadásával („Az amerikai fogoly. Néhány építő megjegyzés az ember és társadalom kapcsolatáról a kortárs amerikai irodalomban”), amely a marxista szempont világos megfogalmazása. „Késő-burzsua”-ként jellemzi az irodalmat és megállapítja, hogy ezek a regények „a Nyugat mai filozófiai elméleteit és világnézetét tükrözik — különösen az ember magányát, sérülékenységet és kétségbeesését egy kaotikus, értelmetlen és abszurd világban és képtelenségét arra, hogy megbirkózzék azokkal a névtelen társadalmi és természeti erőkkel, amelyek uralják vagy meghatározzák a magán- és közélet minden szféráját”. Hozzáteszi Brüning, hogy ez a regényirodalom „kivételek nélkül a II. világháború utáni amerikai középosztály életét és problémáit tükrözi [...]”. Egyetlen említésre méltó próza-mű sem foglalkozik a hetvenes években az egyszerű dolgozó emberek gondjaival”. A jelentős kivételek közül azonnal az afro-ame-

rikai irodalom jut eszünkbe, amelyet a szerző is elismer dolgozata későbbi részében. Az ilyesféle általánosító kijelentésekben rejlő nyilvánvaló problémák ellenére Brüning megállapításai érdemi vitákra sarkallnak.

Sajnos a szovjet J. Zaszurszki előadása, „Az amerikai irodalom történeti összetevői” nem nyújt ilyen alkalmat. A 280–281. oldalon kifejtett marxista-leninista értelmezés logikája a szerzőt arra készíti, hogy kijelentsé: A polgárháború után, a peremvidékek eltűnésével „lehetetlennek látszott elmenekülni a kapitalista rabszolgaság elől” és hogy „ennek következtében azok az amerikaiak, akik megvetették a burzsoá normákat” kénytelenek voltak Európába menekülni. „Az amerikai irodalom első képviselője”, aki a kapitalista rabszolgaság jármából és a burzsoá élet nyomása elől menekült, Zaszurszki szerint Henry James volt. Az egész könyv javára szóljon, hogy kevés, ritka az ilyen példa, ahol az érvelést a teljesen leszűkítő ideológiai kötöttség határozza meg.

Első pillantásra a konferencia témája éppen elég nagy erőnyök tűnik, amely alá nagyjából elférhet az amerikai kultúra minden elképzelhető témája, de ennél jóval koncentrikusabb. Nem volnánk az előadókval és a szerkesztővel szemben igazságosak, ha a kötetet a témák eklektikus agglomerátumaként írnánk le, amelyek legjobb esetben is csak indirekt módon kapcsolódnak a tág ívű konferencia-témához. Az amerikai kultúra eredete, hogy mennyi benne az eredeti és mennyi a hagyományos kultúrák származéka, olyan kérdések, amelyeket jogosan vitathat meg szakemberek nemzetközi gyűlekezete, mint amilyen az 1980-as konferencia is volt. A kérdés szakirodalmában az európaiak hozzájárulása, mint Crèvecoeur, Tocqueville munkája, Dickens, Bryce, Brogan és mások, nélkülözhetetlen hivatkozási alapnak bizonyultak mindenki számára, aki ezen a területen dolgozik. A maga szerény módján a kötet hozzájárulása ehhez a típusú munkához. A dolgozatok meglepően nagy százaléka pontosan a főcímben foglalt kérdéseket vizsgálja, más-más szempontból megközelítve, de mégis a konferencia-téma keretein belül maradván.

Joseph Ilicek esszéje, „A puritánok”, megfelelő bevezető a puritanizmusról szóló fejezethez. Mint mondja: „Egyetlen hagyományt sem tekintenek meghatározóbbnak az amerikai jellemre, mint a puritanizmust”. A fejezet többi szerzője (Kent Bales, Sarbu Aladar, Rozsnyai Bálint és Trócsányi Miklós) többé-kevésbé Nathaniel Hawthorne-ra koncentrálnak, aki — értelmezésük szerint — kulcsfigura az amerikai nemzeti jellem puritán eredetének feldolgozásában.

Az amerikai „reneszánsz” és romantika fejezetben két dolgozatot érdemes különösen kiemelni. Warren Staebler ékesszólóan és meggyőzően bizonyítja, hogy az amerikai romantikus írók jellegzetessége, hogy „nem mondanak”. „Az amerikai irodalom a véleményeltérés irodalma — az amerikai romantikusok egy eszmény érdekében nemet mondtak a népszerű értékrendre.” — Kurdi Mária Henry Adams témáját a 19. század végi „középkori eszmék és értékek felfedezésének és egyesítő erejének” összefüggésében tárgyalja. Szembeállítja a *Mont-St. Michel és Chartres* című művet, mint a 13. századi kulturális egység képét és a *Henry Adams neveltetését*, mint a 20. század sokféleségéről szóló tanulmányt. „Adams, mint amerikai, egy távoli kor értékeinek pontos és részletes értelmezésével gazdagította a világirodalmat.” Nem véletlen, hogy a 19. század végén élő amerikaiaként annyira lényeglátóan szemlélte a középkort, mert van néhány meglepő párhuzam a középkor és Amerika világa között. Mindkettő vadon természeti környezetben élte meg a szimbolikus tudat és a „minden élmény egysége”-tudat kialakulását.

Kretzoi Sarolta az epika és széppróza-fejezetet gazdagítja, amikor figyelmünket a fiatal köztársaság társadalmi és irodalmi légkörére irányítja. „Az új kezdetek óhajával már kezdettől fogva együtt járt új formák keresése.” Az amerikaiak szükségének érezték, hogy új országukat „nagyszabású nemzeti eposzsal” ünnepeljék.

Darlene Urue „Henry James és William Faulkner komplex sorsa” című dolgozatában az amerikai kultúrán belül különleges ellentéteket és disszonanciákat talál James, Hawthorne és Herman Melville írásában, míg Amerika és Európa ellentétességét Gertrude Stein, Sherwood Anderson, Ernest Hemingway és F. Scott Fitzgerald írásában találja. Más oldalról Faulknerben „a feketék és fehérek; rabszolgák és gazdák; arisztokraták és szegény fehérek; északi jenkik és déli „cavalier”-ek; vállalkozók és farmerek; és végül a múlt és a jelen ellentétét”.

A maga módján minden szerző visszhangozta azt, amit Myron Simon Thoreau-dolgozatában úgy nevez: „Emerson hatalmas étvágya a polarizálásra”. Ez a „sarkítási” hajlam hosszú ideje az amerikai nemzeti jellem egyik fontos vonása. Ez magyarázza azt a „rettenetes teher”, amelyet James érzett amerikaiságával kapcsolatban. „Ahhoz, hogy definiálja Amerikát” — írja Urue — „fel kellett derítenie Amerika különbözőségét Európától éppúgy, mint kapcsolódásait hozzá [. . .]. Az amerikaiak egyrészt hittek erkölcsi felsőbbrendűségükben az európaiakhoz képest, másrészt a múzeumok és elterjedt esztétikai értékek hiányában kulturális parlagnak látták Amerikát. Az előbbi önelégült-

séghez, az utóbbi Amerika megvetéséhez és Európa idealizálásához vezetett.” (A 87. oldalon, Keith Keating dolgozatának [„Erzsébetkori hatások az amerikai nyelvre, festészetre és zenére”] egyik lábjegyzetében Lewis Mumford szerepel az *O Strange New World* szerzőjeként Howard Mumford Jones helyett.)

Az említett dolgozatok kiragadott példák a sok közül, amelyek mindegyike sajátos fényt vet az eredet és eredetiség kérdésére. A „Társadalom és irodalom” fejezetben (amelyből már említettem Zaszurszki, Muljarsik és Brüning cikkeit) sok a friss és eredeti gondolat. Kiemelkedik közülük Paul Levine az új nőírókról szóló összefoglalása. Rámutat a „személyiség széttöredezésére” mint központi témára az amerikai regényben, amit az egyén és a társadalom közötti konfliktus idéz elő; véleménye szerint ezt a nőírók új irányokba terelik. A klasszikus amerikai irodalomban „a civilizáció és a társadalom nőnemű, míg az egyén és a személyiség hímnemű”. Az utóbbinek el kell szakadnia, fel kell szabadulnia az előzőtől, mint Hucknak Polly nénitől és McMurphynek a Nővértől (Száll a kakukk fészkére). „Újabb nőíróinknál azonban a társadalom hímnemű és az egyén nőnemű.” De a nőírók egy általánosabb irodalmi hagyományhoz is tartoznak, melyet Levine úgy jellemez, hogy „a perifériára szorultság irodalma, melyben a főszereplő ellenzéki a társadalomban”.

Képtelenség, hogy e helyen minden kitűnő dolgozathoz megjegyzést fűzzek, de fel kell hívnom az olvasó figyelmét a következőkre: Clive Bush (Whitman költészetének eredete és eredetisége); Egri Péter (Európai eredet és amerikai eredetiség: a dráma); Geher István (Az elbeszélés dícsérete: elmélkedés Malcolm Cowleyről élete és írásai tükrében); Myron Simon (Thoreau, a politikus); Friederike Hajek (A rabszolga-memoároktól az afro-amerikai önéletrajzig).

Geher István írása Malcolm Cowleyről irodalmi gyöngyszem és ragyogó próza-stílusa okán az egész kötet fénypontja. Geher elbeszélése Cowley elbeszéléséről, az elbeszélés művészetéről. Mint írja Cowleyről: „Kellemes őt olvasni, mert mindig van egy elmesélendő története, a történetek jók és jól mondja el őket”. Geher története is jó, jól megírva. Ugyanolyan befogadó-tehetséget, érzékeny képzeletet és visszaütőkőző józanságot mutat be, amilyet Cowleynek tulajdonít.

Egyértelműen Emerson hagyományát követve abban a hitében, hogy „az irodalom az életből ered”, Cowley fájjalja, hogy az utóbbi években „irodalmunk és költészetünk nagyrésze és a kritika jelentős része egyre ember-nélkülibb, élettelenebb, sőt elemberteledett lett”. Az elbeszélés művészete eltűnőben van.

Az irodalom és az élet különválása aggasztó, mert nem csupán egy gazdag amerikai irodalmi hagyománytól való eltávolodást jelez, hanem az amerikai kultúra egyik legeredetibb és legihletőbb vonásától: hogy megmerül a köznapi élményben és vonzódik hozzá. „Az amerikai tudós”-ban ezt mondja Emerson: „A gondolkodás működés. Élni: hivatás”. Az előbbi rész-cselekvés — az utóbbi teljes. A Phi Beta Kappa-társaságban mondott beszédében kijelenti: „Átölelem a köznapit, felkutatom az ismerőset, az alantast, és lábához telepedem. Hadd lássak bele a mába és megkapjátok az ősi világokat és a jövőt”. Ezután Emerson a köznapi élmények és találkozások élő világa felé fordul, teljes mélysége és gazdagsága felé, „a szegények irodalma, a gyermekek érzései, az utca filozófiája, a családi otthon jelentősége” felé.

A vonzódás a köznapi élményvilághoz, amit oly erőteljesen fejez ki Concord Bölese, kules sokmindenhez, ami eredeti Amerikában. Az eredetek és eredeti dolgok folyamatos, befejezetlen keresése közben jó lenne, ha időről időre visszatérnénk „Az amerikai tudós”-hoz és eltöprengenénk, miként is látta valaha Emerson a feladatot. A kérdés mindig nyitott marad, hiszen a válaszok nem a homályos és hozzáférhetetlen múltban rejlenek eltemetve, hanem a közös élmények és tapasztalatok folyamatában, amelyben a múlt és jelen felvillantja a jövő lehetőségek formáit. Amerika mítoszában az Új Éden szigorúan véve nem múlt, hanem jelen és jövő. Valódi eredete és ihlető vonásai egy alakulóban levő tapasztalatra épülnek, amely még befejezetlen és csak a jövőben válik teljessé.

Paul J. Nagy

Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel Couty, Alain Rey (szerk.): *Dictionnaire des littératures de langue française*, 1—3.

Paris 1984. XV, 2637 l.

A párizsi Bordas kiadó, ahol a tárgyalt mű megjelent, nem ismeretlen a különböző témájú szótárak, enciklopédiák és lexikonok használói előtt. Nagyszabású vállalkozásai közé tartozik a négykötetes *Dictionnaire de la musique*, a nyolckötetes *Dictionnaire encyclopédique d'histoire*, a kétkötetes *Encyclopédie du cinéma*, a kétkötetes *Dictionnaire de psychologie*. De ugyanez a cég adja ki hosszú évek óta az olyan nagysikerű, népszerű, nagy példányszámú sorozatokat is, mint pl a *Lagarde-Michard*-féle francia irodalomtörténet, s folytathatnánk még a sort.

Új kezdeményezése a hatalmas terjedelmű, három vaskos kötetet kitevő *Dictionnaire des littératures de langue française*. Szerkesztői közül az egyik nemcsak névrokona a XVIII. sz.-i nagy francia szerzőnek, hanem annak egyik leszármazottja. D. Couty a rouen-i Egyetem komparatistája, míg A. Rey nevét a világhírű Robert-szótárak és lexikonok felelős szerkesztőjeként ismerhetjük. Ők hárman, azon kívül, hogy maguk is több szócikk szerzői, egy 250 fős szerzőgárda irányítói.

A vállalkozás nagysága, ezzel párhuzamosan nehézsége, evidens. Hiszen igaz ugyan, hogy a francia irodalom a világ egyik legnagyobb és legismertebb irodalma, ma mégis visszaszorult a világporondon, holott — s ez paradox helyzete — területileg gazdagodott; a francia nyelvű irodalom manapság már afrikai, kanadai, antillai, svájci, belga, val d'aostai „ágakkal” is dicsekedhet. Ezeket a Franciaországon kívüli irodalmakat — amelyeket a frankofon jelzővel illetnek — külön-külön feldolgozták ugyan, az egész azonban csak kevés műben jelenik meg kritikai igénnyel (így pl. A. Viatte 1980-ban ugyancsak Párizsban kiadott *Historie comparée des littératures francophones*-ja). Erről persze sokan tehetnek, főleg maguk a franciák, akik csak kis ideje próbálják utolérni magukat ezen a területen. E köteteket tehát úgy tekinthetjük, mint a frankofon irodalmak összességét első ízben bemutató olyan művet, amely a szótár — vagy lexikon — formáját választotta jelen esetben.

Mi vezette a szerkesztőket-szerzőket, amikor egy ilyen munkába fogtak? Kövessük végig a tizenöt oldalas bevezető érvelését, gondolatmenetét.

Az irodalom eddig egyfajta „kispolgári”, konzervatív morál béklyóival szenvedett amire a stabilitás volt a jellemző. Ennek szellemében határozták meg magát az irodalmat is. Napjainkban azonban az információcsere fölborította ezt az értékrendszert, hiszen életünkbe belépett a sajtó, a televízió, a rádió, a mozi, a hanglemez, legújabbán pedig a videó. De irodalmi szövegeket „termelnek” francia nyelven a Franciaországon kívüli területek (ld. fentebb !) is. Az irodalmi értekezés szintén megváltozott: Új fogalmuk vonultak be a kritikába, amelyeket magyarázni, értékelni, vitatni kell. Fontos szempont volt a szerkesztők számára az olvasó és a szöveg közötti kapcsolat megteremtése, amelynek elérésére minden egyes cikket külön „szakember” írt: „tudós és szenvedélyes specialista”. Innen az esetleges, előre látott és jól érzett olvasói reakciók: „[...] kíváncsiság, néha csodálat, néha ellenségeség vagy bizalmatlanság”. Gyakorlatilag ugyanazt a szabadságot kapták és élvezték a szerzők, mint amelyet a közel húsz évvel ezelőtt a Larousse kiadó által megjelentetett kétkötetes *Littérature française* c. mű előszava is hangsúlyozott és követett.

Miért a szótárforma? A magyarázat logikus, a szándék tisztességes: „Visszaautasítani mindenfajta, kényszerített vagy hagyományos önkényességet, érdeket — melyek között sok rossz is van.” És valóban, az abc rendje nem enged meg semmilyen magunk-választotta értéktételeket a sorrend megválasztásában. Követendő példa!

Milyen cikkekben áll a szótár? Legtöbb helyet az írók, költők, vagyis a mindenkori irodalmi alkotók kaptak, ezek közül mintegy kilenvennek ún. „dosszié”-t szenteltek, ami részletes ismertetést (életrajz, művek, elemzések), bibliográfiákat tartalmaz kitekintő kronológiai táblázatokkal. Az ilyen megoldást a francia oktatás támasztotta követelményeknek, valamint a francia irodalom tanulmányozásához szükséges ismeretek fontossága indokolta. Ilyen „dosszié”-ja van pl. Balzacnak, Camus-nak, Hugonak, Lamartine-nak, Sartre-nak, Zola-nak és még sok, ma már mindenütt kalsszikusnak számító francia szerzőnek. A szerkesztők fontosnak tartották aláhúzni: „Semmilyen ideológiai, minőség-beli, vagy politikai magatartásbeli tényező nem irányította válogatásunkat.”

A francia irodalom sok idegen hatás keresztüzében lett azzá, aminek ma ismerjük. Ezért találhatunk külön tanulmányokat pl. a német, az angol vagy a spanyol irodalomnak a franciára gyakorolt hatásáról. De nem maradtak ki az irányzatok, a csoportok-csoportok

sulások, az irodalommal általában kapcsolatos témák, mint az oktatás, a cenzúra, a könyv, a zsebkönyv stb. Tartalmas, átfogó cikkeket olvashatunk az irodalmi irányzatokról: barokk, romantika, naturalizmus, szürrealizmus stb.

Az elméleti jellegű szócikkek érintik az irodalomelmélet és -elemzés számos fontos, vitatott területét, beleértve a legmodernebb irányzatokat is: művészetkritika, irodalmi műfajok, történelem és irodalom összefüggése, irodalomtörténet, olvasás, szemiológia és irodalmi szemiológia, szöveg, stílus stb. Ugyanakkor érthetetlen, hogy a strukturalizmus nem kapott külön címszót. Bepillanthatunk a mozi, a televízió és az irodalom közötti kapcsolatokba, csakúgy, mint ahogy olvashatjuk a képregény vagy a költői képek, a retorika taglalását, a francia nyelv és irodalom fejlődését és egymásra tett hatását.

Hasznos és szimpatikus döntés a szerkesztők részéről, hogy pl. külön foglalkoznak a francia nyelvű sanzon és az irodalom kapcsolatával egy általános cikkben ill. külön-külön a híresebb, nálunk sajnos általában kevésbé vagy inkább kevesek által ismert sanzonírókkal, mint Brassens, Brel, Trenet.

Milyen arányban és formában kaptak helyet a műben a Franciaországon kívüli területek francia nyelvű irodalmi-szerzői? Értékes, átfogó, általános és az egyedi szerzőket is érintő cikkek tárgyalják ezeket az irodalmakat és a hozzájuk csatlakozó fogalmakat; így találkozhattunk Belgium, a Karib-szigetek és Francia Guyana, Egyiptom, Libanon, a Magreb-országok, Québec, Svájc, Val-d'Aosta, néger-Afrika francia nyelvű irodalmával, a négritude-del; külön-külön olyan szerzőkkel mint Césaire, Senghor, Nelligan, Maeterlinck stb. Mégis, éppen azért, mert ezek a területek nem kerültek eddig így egy helyre, több helyet lehetett és kellett volna szánni rájuk, még esetleg magának a franciaországi irodalomnak és az elméleti jellegű cikkeknek a rovására is. Szívesen olvastam volna önálló szócikket a „francophone” és a „francophonie” szavakról, amelyeket ma már gyakran használnak a „de langue française” kifejezés helyett. A szócikkek vezetése lehetne szorosabb, szárazabb, mondhatnám szótárízűbb. A kicsit esszé-ízű megközelítés talán nem illik egy ilyen szándékú és főleg formájú műhöz. Nagyon praktikus viszont az a 3. kötet végén található jegyzék, amely a szótárban megemlített *művek* címét és referenciaszavát (szerző, ország, táblázat, stb) tartalmazza. Egy teljes névjegyzék még emelte volna a filológiai értékét.

Kun Tibor

We Irish. The Selected Essays of Denis Donoghue. Vol. 1. (Mi írek) New York, knopt.

1986. 275. l.

A Yeats Szobrok című 1938-ban született versének egyik sorából származó két szó („Mi írek”) két évtized válogatott tanulmányainak és cikkeinek ad címet. Denis Donoghue az ír irodalom egyik legkiválóbb, ír származású szakértője, akinek számos korábbi kötete közül kiemelkedik az 1971-ben megjelent Yeats monográfia. Az új kötet tömör, a vállalás súlyát is hordozó címe arra enged következtetni, hogy a tartalom „belülről”, a nemzeti jelleg és kérdések felől értelmezi az ír irodalom jeleseit, bizonyos kulturális jelenségeit. Milyenek hát az írek?

Századunk költőóriása, W. B. Yeats öröksége sokáig jelentett béklyót az ír költészet fejlődésében. A prózaírodalomban Joyce volt a zavarbaejtő háttér, a megközelíthetetlen mérce. Aligha véletlen hát, hogy a kötet fele Yeatsról és Joyce-ról írott tanulmányokat fog egybe. Kettőjük együttese önmagában problémákat vet fel, hiszen az angol-ír Yeats számára erkölcsi kritérium volt írnek lenni és maradni, míg az ősi ír családból származó Joyce ír anyagból kiindulva kereste az európaiságot. A romantikus Írország (a szintén Yeats-versből – Szeptember, 1913 – vett) című tanulmány Schiller-i értelemben vett szentimentális költőnek tartja az induló Yeats-et, aki, főként belső indíttatásból, egy megálmodott Írországot vetített a meglévőre. A szimbolizmus kérdése ezzel szemben Yeats fejlődéséről ír, a konfliktus-érzékenység, a színház felé fordulás, a morális értékeket átrendező szándék elemzésével. A „szimbolista” megjelölés későbbi költészetére nem is alkalmazható egyértelműen. A „Purgatórium” (1938) című darab kapcsán pedig Denis Donoghue kiemeli azt az önkritikus változást, hogy Yeats képes volt a kiüresedett angol-ír arisztokráciával is leszámolni, amelyben pedig korábban a gél hagyományt képviselő parasztság mellett a legfőbb ír társadalmi erőt látta. Az olvasó többszörű figyelemztetést kap: A Yeats-ról kialakult sztereotíp vélekedések felülvizsgálata mindig időszerű. Yeats

mai népszerűtlensége gyaníthatóan annak tudható be, hogy költészetének egészét, benne az ír elemmel, még nem értelmelték elég árnyaltan és elfogultság nélkül. „Vitája a modern Írországgal” (28. l.) nem kellően ismert. Denis Donoghue tanulmányai mindenesetre jó támpontokat nyújtanak egy új megközelítéshez.

Joyce tudatosan a nem-Yeats-i utat választotta, olvashatjuk a kötetben, hiszen ő volt „a romantikus Írország ideológiájának dekonstruktor”. (31. l.) Művei azonban, még a *Finnegans Wake* is, „szükségképpen” (99. l.) ír anyagból építkeznek, a szentimentális azonosulás viszont teljesen hiányzik. Az 1984-es év Joyce-szenzációjáról, a Hans Walter Gabler és társai szerkesztette kritikai kiadású *Ulysses*ről szólva Denis Donoghue úgy látja, hogy a szövegűség kérdése nem oldódott meg, hiszen sehol nincs teljesen megbízható kézirat. Gabler nem mindig ragaszkodott a szerző utolsó javításaihoz, hanem az összes szövegváltozatból merített. Több kritikus fogadta már kétkedéssel az így született megoldásokat. A Joyce-nál annyira fontos, eleven testű szó végülis ellenállni látszik mindenfajta véglegesítésnek. Műveinek egyre kimeríthetlenebb a témája, amint az újabb kutatások mutatják. Bahtyin és a *Finnegans Wake* című tanulmányában Donoghue a „bahtyini polifónia” szellemét idézi meg Joyce utolsó művének megközelítésében. A relativizáló többszólamúság alapja, hogy a *Wake* nyelvi elemei egyszerre tartalmazzák a szótót és az abból kiágazó lehetőségeket, anélkül hogy bármelyik is megkülönböztető hangsúlyt kapna. Joyce szövepületeinek lebontása tehát az olvasás módja, az eredmény azonban a darabokra hullással „kecs eget”. Donoghue merész feltevése, hogy a *Wake* talán éppenséggel előhírnöke az emberi szellem fejlődésében majdan újra kialakuló hieroglifikus kornak. A hieroglifikus, költői és elvont korszakok ciklikus váltakozása Yeats és Joyce kedvelt filozófusának, Vico-nak az elmélete. A *Wake* elszánt olvasója mindenesetre jól teszi, ha tájékozódik az egyiptológiában.

Joyce művészetében a szónak juttatott főszerep egyben ír vonás is, ő nem „hitt” a szó fontosságában, hanem gyakorolta. Yeats ugyanakkor meggyőződéssel vallotta az ír szájhagyomány jelentőségét és példáját, és ezt jól mutatja az is, hogy a 19. század második felétől jelentőssé vált ír elbeszélésben máig jól érzékelhető az orális tradíció hatása. „A szó örök — hát énekelj!” írta Yeats, aki angol költők közül indult, majd az európai, sőt keletit kívánta az írben feloldani. A fordított utat járó Joyce ír anyagát oltotta európaiságába. Műveik párhuzamos elemzésére eddig kevés kísérlet történt, pedig a lehetséges tanulságok szerintünk messze túlmutatnának a két életművön.

Kontextusok címmel a kötet harmadik nagy fejezete a társadalmi valóság és irodalom kapcsolatának ír jellegzetességeivel foglalkozik. Donoghue szerint a jó ír Írországhoz a pillanatnyi élményt a történelmi, mítikus hagyományok ismeretében és értésével tudja művé emelni. Connor Crusie O’Brien idézve: Az író toleránsan fogadja el természetesen az írországi élmény pluralitását, a nacionalista és unionista, protestáns és katolikus egymásmellettségét. A múlttól szabadulni nem tudó és nem akaró költő magatartás érdekes példaként idézi Donoghue Shemus Heaney-t, a mocsárvilágba is leásó író (,„bog” = mocsár ír jövevényszó az angol nyelvben), akit az ember természeti és kulturális meghatározottságának egysége izgat ma is, pedig északon él. Északi, ahol a megoldatlan politikai helyzet erősen jelenre orientált légkörében annál nagyobb érték és nehezebb feladat a felülemelkedést keresni.

A kötet felépítésének ritmusa múlt és jelen egybekötésének igényét tükrözi, s a zárófejezet Donoghue alkalmi írásaiból, könyvkritikaiból ad ízelítőt. James Stephens prózájának méltatásában a szó mint erő és fegyver kap újra hangsúlyt. Stephens, Beckett és Flann O’Brien műveiben a valóság terrorját hivatott legyőzni a nyelv. Az évszázados ír identitás-megőrzési vágy és törekvés adhatott ilyen funkciót ott a nyelvnek. Synge neve a kötetbe leveleinek 1983-ban megjelent gyűjteménye okán került be. Yeats-hez képest szűk művészi világa Donoghue szemében mintha lefokozná teljesítményének intenzív értékeit is. A beteges, rövid életű drámaíró valóban nemigen érdekelte a társadalom egésze és a politika, a levelek tanúsága azonban csak módosíthat az összképen. Az angol-ír felső középosztályból jövő Synge „óvatossága” mégsem volt teljes, hiszen önmagát meghaladva jutott közel az ősi ír világhoz, amelyet drámai költőien ábrázoltak.

O’Casey leveleinek David Krause szerkesztésében megjelent gyűjteményét Donoghue szintén az író árnyoldalainak felmutatásával elemzi. Igaz, Krause elfogultságát is bírálható alakult így az írás, amely szerint O’Casey megindító személyes problémája, hogy jóval túlélte tehetségének apadását. A dublini drámák értékén ez azonban szerintünk jól sem változtat. Az ír kispróza 20. századi művelői közül Frank O’Connort emeli ki jogosan a kötet. Ő az az író, akinek történetei a messziről jött, sokat tudó elbeszélőt sejtetik a sorok között, ahogyan Walter Benjamin Leszkovval kapcsolatban fogalmazott. Még egy érdekes megállapítás: „Mint Synge és mások, O’Connor úgy írt angolul, hogy az emlékeztetett az általa kiszorított írre.” (233. l.)

Az utolsó írások egyike Deirdre Bair Beckett életrajzát méltatja. Az író nő kényes vállalkozása a Beckett-nél egyre erősödő tudatközpontúság hátterére irányítja a figyelmet. Beckett filozófiai mestere Descartes, betegségei pedig természetesen fordítják a tudat irányába, ahol az akarat és szabadság egyedül érvényesülhet teljesen. „A cselekvés áthelyeződik a tudatba, s logikus reakció a minden más iránti passzivitás, közöny.”

Összességében nézve Donoghue mindig vitázva szól hazája irodalmáról. A hagyomány rangját és hatását elismerve a művészileg nyitott, az ír és európai összhangjának megteremtését tükröző irodalom mellett áll ki. Az ír írók útját pedig nehezíti szerinte az is, hogy élmény és jelentés sorrendje általában fordított náluk: Adott először a jelentés, s nyomasztó erejével meg kell küzdeni. Ilyen értelemben tartja értékesnek, sőt izgalmasnak Heaney *Sweeney*-jét és Flanagan A franciák éve című történelmi regényét, melyekben a nézőpontok váltakozása, pluralitása jelenik meg. A nemzetibe bezárkózás ma is valós veszélyein ilyen szemlélettel győzedelmeskedhetett — tágabb értelemben — a szó.

Kurdi Mária

Wolfgang Hackl: Kein Bollwerk der alten Garde — keine Experimentierbude. Wort in der Zeit (1955—1965). Eine österreichische Literaturzeitschrift.

Innsbruck 1988. 405, XVII l. — (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Germanistische Reihe Band 35.)

Az innsbrucki egyetem 1975 óta megjelenő germanisztikai kiadványsorozata nem ismeretlen a szakemberek előtt. Értékes tanulmányokat tartalmazó emlékkönyvek jelentek meg benne Alfred Doppler és Eugen Thurnher irodalomtudós valamint Johannes Erben nyelvész 60. születésnapjára (*Studien zur Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts in Österreich. Festschrift für Alfred Doppler zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Johann Holzner, Michael Klein und Wolfgang Wiesmüller. 1981; Tradition und Entwicklung, Festschrift für Eugen Thurnher zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Werner M. Bauer, Achim Masser und Guntram A. Plangg, 1982; Studien zur deutschen Grammatik. Johannes Erben zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Erwin Koller und Hans Moser. 1985*), külön tanulmánykötet foglalkozott a triviálistudomány műfajaival (*Erzählgattungen der Trivialliteratur. Hrsg. von Zdenko Škreb und Uwe Baur. 1984*), a kortárs osztrák irodalomban tükröződő kapcsolatnélküliséggel és tagadással (*Johann Peter Hofer: Untersuchungen zu den Problemen der Beziehungslosigkeit und Verweigerung in ausgewählten Texten moderner österreichischer Prosa. 1984*), a késő középkori verses tréfiával (*Monika Jonas: Der spätmittelalterliche Verschwank. 1987*) és a megfélemezett nőiség irodalmi témájával a középkortól napjainkig (*Der Widerspenstigen Zähmung. Studien zur bezwungenen Weiblichkeit in der Literatur vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Hrsg. von Sylvia Wallinger und Monika Jonas. 1986*).

A sorozat legújabb, 35. kötetében Wolfgang Hackl, az innsbrucki egyetem fiatal germanistája vizsgálja a *Wort in der Zeit* című, 1955-től 1965-ig megjelent irodalmi folyóiratot. A munka fő értékét az adja, hogy konkrét anyagon, tudományos igénnyel és nem napi politikai célok szolgálatában elemzi az irodalomra is kiterjedő Ausztria-tudat alakulását az államszerződést követő évtizedben.

A munka kilenc fejezetre oszlik. Az elsőben a *Wort in der Zeit* keletkezésének politikai, kultúrpolitikai hátterét vizsgálja a szerző. A folyóirat alapítását, céljait, gazdálkodását, terjesztését tekinti át a második fejezet. A harmadik — nemcsak írott anyagok, hanem számos, az érintettekkel folytatott beszélgetés alapján — a *Wort in der Zeit* szerkesztőit és legfontosabb szerzőit mutatja be. A folyóirat viszonylag korai megszűnését és az azt követő osztrák irodalmi lapokat (mindenekelőtt a máig megjelenő *Literatur und Kritik*-et) elemzi a negyedik. Az ötödiket a *Wort in der Zeit* irodalmi szövegeinek, esszéinek és könyvismertetései értékelésének szenteli Hackl. A hatodikban, „Ausztria mint szerkesztési elv” címen, azzal foglalkozik — nem minden kritikai él nélkül —, milyen tudatosan próbálta a folyóirat erősíteni és az irodalomra is kivetíteni az osztrák önállóság gondolatát. Rövid, talán túlságosan is rövid összefoglaló fejezettel zárul a kötet elemző része.

Több mint 150 apróbetűs oldalt foglal el a tanulmányban a *Wort in der Zeit* tartalomjegyzéke, amely nélkülözhetetlenül teszi Hackl munkáját mindazok számára, akik a háború utáni osztrák irodalom témájával foglalkoznak. Tovább növeli az eredetileg doktori disszertációként készült dolgozat értékét a két regiszter: Az egyik a primér szöve-

gek szerzőit sorolja föl, a másik pedig megnevezi mindazokat, akiknek a munkásságára a folyóirat könyvismertetéseiben hivatkozott, vagyis jelzi, ki és milyen mértékben volt jelen az 1955 és 1965 közötti időszak osztrák irodalmi köztudatában. Számunkra ez azért is érdekes, mert Hackl munkája ily módon dokumentálja a magyar irodalom iránti fokozatos, politikai felhangoktól persze korántsem mentes nyitást: Nem egyszer találkozni a folyóiratban például Németh László, Déry Tibor az akkor még Magyarországon élő Háy Gyula nevével.

Szabó János

SZERKESZTŐI KÖZLEMÉNY

Kérjük munkatársainkat, hogy kéziratukat két példányban 60×28-as gépelési tükörrel küldjék be.

Szerkesztőségi órák: kedd 14—17 óráig; telefon 118—0966/220 vagy 118—3769.

A gyorsabb átfutás érdekében kérjük továbbá szerzőinket a jegyzetek következő alakítására:

ad egyszerűs önálló kiadványok esetén: szerző neve (az illető nyelv sorrendjében), a mű címe. A megjelenés helye, éve. Az idézet lapszáma. l. (Példa: George Brown: Dream and Reality. Oxford 1978. 165. l.)

bd egyszerűs, több önálló tanulmányt tartalmazó kötet esetén: a szerző neve: a tanulmány címe. — In: a szerző nevének kezdőbetűi: a kötet címe. Megj. helye, éve. Lapszám (a tanulmányé vagy az idézeté) l. (Példa: Charles Bonnet: La vie d'une fée. — In: Ch. B.: La beauté de la diversité. Marseille 1972. 126. (vagy 112—134.) l.)

cd többszerzős kötetek esetén: a szerző neve: a tanulmány címe. — In: a szerkesztő neve (szerk.): a kötet címe, mint *bd* pont alatt. (Példa: Giuseppe Pellegrini: Il sogno di rinascità. — In: Antonio Segre (szerk.): L'istoria e cultura. Firenze 1981. 93. l.)

dd folyóiratcikkek esetén: a szerző neve: a tanulmány címe. — In: a folyóirat címe, évf.-a (éve) [amennyiben nem évszámozású] a szám, lapszám l. (Példa: Günter Kolbe: Die Matepher bei Benn. — In: Deutsche Blätter, XV. évf. (1976) 9. sz., 208. l.)

Rövidítések: kötet = köt.; évfolyam = évf.; szám = sz.; lap = l. A jegyzetek száma után ne tegyünk pontot.

Szerzőink a kézirat beküldésével együtt közölgék nevüket, címüket, személyi számukat és amennyiben ez a szerkesztőségnek feltehetően ismeretlen, munkahelyüket és beosztásukat.

A kiadásért felelős az Akadémiai Kiadó és Nyomda Vállalat főigazgatója
A nyomdai munkálatokat az Akadémiai Kiadó és Nyomda Vállalat végezte

Felelős vezető: Hazai György

Budapest, 1989., Nyomdai táskaszám 18 282

Felelős szerkesztő: Salyámosy Miklós

Műszaki szerkesztő: Sándor István

Megjelent: 7,70 (A/5) ív terjedelemben

HU ISSN 0015-1785

TARTALOMJEGYZÉK

Tanulmányok

Sárközy Péter: Olasz elemek a XVIII. századvégi magyar műveltségben.....	89
Újvári Károly: A <i>Hälfte des Lebens</i> magyarul	101
Dobos László: Az Orpheusz-szonettek halálmisztikája	113
Hankó B. Ludmilla: Vladislav Vančura: Rablólovagok	136
Gspann Veronika: Edward Albee: Csöpp Alicia (Tiny Alice)	150
Kecskésné Papp Tünde: Az asszociáció szerepe és az időbeliség problémája Robbe-Grillet két regényében	159

Szemle

A. D. Szmirnova, M. M. Peskova é. m. (szerk.): Licsnaja biblioteka A. M. Gorkovo v Moszkve (Bernáth Béláné)	165
Frank Tibor (szerk.): The Origins and Originality of American Culture (Paul J. Nagy)	167
Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel Couty é. m. (szerk.): Dictionnaire des littératures de langue française (Kun Tibor)	170
Deni Donoghue: We Irish. The Selected Essays (Kurdi Mária)	171
Wolfgang Hackl: Kein Bollwerk der alten Garde, keine Experimentierbude. Wort in der Zeit (Szabó János)	173

INHALT

Studien

Péter Sárközy: Italienische Elemente in der ungarischen Kultur am Ende des 18. Jahrhunderts	89
Károly Újvári: Die <i>Hälfte des Lebens</i> im Ungarischen	101
László Dobos: Die Todesmystik der <i>Sonette an Orpheus</i>	113
Ludmilla B. Hankó: Vladislav Vančuras <i>Raubritter</i>	136
Veronika Gspann: Edward Albees <i>Tiny Alice</i>	150
Tünde Papp-Kecskés: Die Rolle der Assoziationstechnik und das Problem der Zeitlichkeit in zwei Romanen von Robbe-Grillet	159

Rezensionen

A. Д. Смирнова, М. М. Пешкова и а. (Hrsg.): Личная библиотека А. М. Горьково в Москве (B. Bernát)	165
Tibor Frank (Hrsg.): The Origins and Originality of American Culture (Paul J. Nagy)	167
Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel Couty u. a. (Hrsg.): Dictionnaire des littératures de langue française (Tibor Kun)	170
Deni Donoghue: We Irish. The Selected Essays (Maria Kurdi)	171
Wolfgang Hackl: Kein Bollwerk der alten Garde, keine Experimentierbude. Wort in der Zeit. (János Szabó)	173

Ára: 39 Ft

Előfizetési ára egy évre: 156 Ft

CONTENTS

Articles

Péter Sárközy: Italian elements in Hungarian civilization of the end of the XVIII. century	89
Károly Ujvári: The „Hälfte des Lebens” in Hungarian	101
László Dobos: The mysticism of death in Orpheus sonnets	113
Ludmilla B. Hankó: Vladislav Vančura: Robber-knights.....	136
Veronika Gspann: Edward Albee: Tiny Alice	150
Tünde Kecskésné Papp: The role of association and the problem of timing in two novels of Robbe-Grillet	159

Reviews

А. Д. Смирнова, М. М. Пешкова et al (eds): Личная библиотека А. М. Горького в Москве (B. Bernát)	165
Tibor Frank (ed.): The Origins and Originality of American Culture (Paul J. Nagy)	167
Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel Couty et al. (ed.): Dictionnaire des littératures de langue française (Tibor Kun)	170
Deni Donoghue: We Irish. The Selected Essays (Mária Kurdi)	171
Wolfgang Hackl: Kein Bollwerk der alten Garde, keine Experimentierbude. Wort in der Zeit (János Szabó)	173

СОДЕРЖАНИЕ

Статьи

Петер Шаркёзи: Итальянские элементы в венгерской культуре конца XVIII столетия	89
Фарой Уйвари: „Hälfte des Lebens” по-венгерски.....	101
Ласло Добос: Мистика смерти Сонетов Орфея	113
Людмила В. Ханко: Владислав Ванчур: Рыцари-разбойники	136
Вероника Гшпанн: Эдвард Альби: Крохотная Алис	150
Тюнде Кечкеш Папп: Роль ассоциации и проблема врежени в двух романах Роббэ-Грия	159

Рецензии

А. Д. Смирнова, М. М. Пешкова и др. (редак.): Личная библиотека А. М. Горького в Москве (Б. Бернат)	165
Tibor Frank: (ed): The Origins and Originality of American Culture (Пол Й. Надь)	167
Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel Couty и др. (редак.): Dictionnaire des littératures de langue française (Тибор Кун)	170
Deni Donoghue: We Irish. The Selected Essays (Мария Курди)	171
Wolfgang Hackl: Kein Bollwerk der alten Garde, keine Experimentierbude. Wort in der Zeit (Янош Сабо)	173

FILOLÓGIAI KÖZLÖNY

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
MODERN FILOLÓGIAI BIZOTTSÁGA
ÉS
A MODERN FILOLÓGIAI TÁRSASÁG
VILÁGRODALMI FOLYÓIRATA



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST
1989



XXXV. ÉVF. 3. SZÁM

FILOLÓGIAI KÖZLÖNY

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
MODERN FILOLÓGIAI BIZOTTSÁGA
ÉS A
MODERN FILOLÓGIAI TÁRSASÁG
VILÁGIRODALMI FOLYÓIRATA

Szerkesztőbizottság:

DOBOSSY LÁSZLÓ elnök; ABÁDY NAGY ZOLTÁN, FRIED ISTVÁN, HERMAN JÓZSEF, HORÁNYI MÁTYÁS, KÉRY LÁSZLÓ, KÖPECZI BÉLA, MÁDL ANTAL, ROT SÁNDOR, SALLAY GÉZA, SÜPEK OTTÓ, SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY, TÖRÖK ENDRE, VÖRÖS IMRE, WALKÓ GYÖRGY, D. ZÖLDHELYI ZSUZSA

Főszerkesztő:

SALYÁMOSY MIKLÓS

Technikai szerkesztő:

KEREKES GÁBOR

Technikai munkatárs:

MIKLÓ JUDIT

E számunk munkatársai: Kun Tibor egyetemi adjunktus (JPTE); Kurdi Mária egyetemi adjunktus (JPTE); Kürtösi Katalin egyetemi adjunktus (JATE); Rév Mária egyetemi docens (ELTE); Rot Sándor egyetemi tanár (ELTE); Rózsa Mária könyvtáros (ÖSZK); Szabics Imre egyetemi docens (ELTE); Szabó János egyetemi docens (ELTE); Szabó Miklós nyelvtanár; Szakács László egyetemi adjunktus (KLTE); Ungor Barbara tud. továbbképzési ösztöndíjas (ELTE).

Szerkesztőség

Szlovák Nyelvek Intézete

Leh. sz.: 25362

1052 Budapest, Pesti Barnabás u. 1. Német Tanszék
Filológiai Közlöny

A Filológiai Közlöny évente négy füzetben, kb. 32 nyomtatott íven jelenik meg

Terjeszti a Magyar Posta

Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál, a Posta hírlapüzleteiben és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR) 1900 Budapest, XIII., Lehel út 10/a., közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a Postabank Rt. 219-98636, 021-02799 pénzforgalmi jelzőszámra.

Példányonként megvásárolható az Akadémiai Kiadó *Stúdium* Könyvesbolt Budapest, V., Váci utca 22., és a *Magiszter* Könyvesbolt Budapest, V., Városház utca 1. sz. alatti könyvesboltjaiban.

Előfizetési díj egy évre: 156 — Ft, egy szám ára: 39 — Ft
Külföldön terjeszti a KULTURA Külkereskedelmi Vállalat
H-1389 Budapest, Pf. 149.

A nevek szimbolikája Chrétien de Troyes regényeiben

SZABICS IMRE

„Car par le nom conuist an l'ome.”
(*Le Conte du Graal*, 560.)

Chrétien de Troyes utolsó regényének, a *Conte du Graal*-nak elején a világ megismerésére induló ifjú Percevalt anyja többek között azzal a tanáccsal látja el, hogy soha ne feledje el megkérdezni azoknak a nevét, akikkel útja során találkozik, „mert, mint mondja, a nevekről lehet megismerni az embereket”.¹ Mint látni fogjuk, a középkori alkotók — a számok, színek, állatok és növények, tárgyak, sőt bizonyos helyszínek és időpontok szimbolikus jelentései mellett — rendkívül fontos jelképes értelmet tulajdonítottak a neveknek, címeknek, epitheton ornans értékű jelzőknek.

Mielőtt megkísérelnénk meghatározni a nevek, elsősorban a tulajdonnevek mélyebb, szimbolikus funkcióit néhány ófrancia udvari regényben, röviden érintenünk kell azt az ideológiai háttérrel, amely e szimbolikus látásmód és költői gyakorlat alapját képezte. A neoplatonista filozófiai tanokon alapuló középkori világszemlélet és gondolkodásmód alapvető ismervét — annak a nézetnek megfelelően, hogy a való világ dolgai csak visszfényei, halvány utánzatai az elvont és magasabb rendű eszméknek, az ideáknak — úgy fogalmazzuk meg, hogy minden látható és érzékelhető földi dolog önmagán túl egy másik, rejtettebb és mélyebb jelentést is hordoz, amely az elsődleges, köznapi megközelítés számára elérhetetlen és felfoghatatlan. Ennek értelmében a valóság tárgyai egyszersmind bizonyos láthatatlan és tökéletes dolgoknak a jelképei, s fordítva, az elvont és mélyebb jelentésű fogalmak és eszmék a látható, földi dolgokban konkretizálódnak. Ezeknek az összefüggéseknek a leírására, a mélyebb jelentéstartalmak közérthetővé tételére a szimbolikus látásmód és megközelítés, s egy szimbolikus nyelvezet volt a legalkalmasabb annál is inkább, minthogy „ez a szimbolikus írásmód egy allegorikus cél szolgálatában” állt.²

A szimbólumoknak a XII–XIII. századi gondolkodásban játszott szerepét illetően, M.-M. Davy találó meghatározását idézhetjük: „A szimbólumot jelként foghatjuk fel, a láthatatlan, a rejtett és a távoli dolgok jeleként. A szimbólum felfedi a titkot, miközben megóvjá azt a tapintatlan tekintetektől. Mintegy lepelként borul rá, s mindazonáltal kijelöli a megközelítés útját. Meg-

¹ Les romans de Chrétien de Troyes V. Le Conte du Graal (Perceval) t. I. Pub. par F. Lecoy. Paris 1975. 22. l.

² J. Ribard: Le Moyen âge. Littérature et symbolisme. Paris 1984, 11. l. — Lásd még A. J. Gurevics: A középkori ember világképe. Budapest 1974, 61. l.: „[...] a szimbólumok révén kialakuló kettősség rendkívül bonyolulttá tette a világot, hiszen minden jelenséget kétféleképpen lehetett és kellett értelmezni és felfogni, a jelenségek látható burka mögött a fizikai tekintet számára láthatatlan lényeg rejtett. A szimbólumok világa kimeríthetlen. [...] Mindennek, a legkisebb részlettől a nagy részig, szimbolikus jelentése volt. (Uo. 62. l.)

nyilva az érzékelni képes tekintet s az őt felfogni képes értelem előtt, felkínálja jelentését, miközben megfejthetetlen titok marad azok számára, akik nem rendelkezvén a szükséges fogékonysággal, vakok és süketek ahhoz, hogy felismerjék benne a látomást és meghallják hívó szavát. [...] A szimbólumoknak az a funkciója, hogy összekösse a fentit és a lentit, hogy olyan kapcsolatot teremtsen az isteni és az emberi szféra között, amely egyesíti őket egymással. [...] A szimbólum szakrális jellegénél fogva kívül esik a profán világ határain. Mindig egyfajta közvetítőként jelenik meg a láthatót a láthatatlannal összekötő úton.”³

Ennek a szemléletnek alapján a középkorban úgy vélték, hogy egyes különleges jelentéstartalmú tárgyak, személyek vagy fogalmak megnevezésével közvetlenül érzékelhetővé válik azok láthatatlan minősége vagy rejtett, szimbolikus jelentése. A középkori emberek ugyanis szoros összefüggést éreztek a nevek és a megnevezett személyek, tárgyak vagy fogalmak között, s különösen a tulajdonnevek esetében voltak meggyőződve arról, hogy azok képesek explicit módon kifejezésre juttatni azokat a belső tulajdonságokat, amelyek csak arra az egy személyre vagy dologra vonatkoznak, mint megkülönböztető jegyei. Helyesen állapítja meg a Chrétien de Troyes-tól idézett kijelentéssel kapcsolatban Jacques Ribard: „[...] Chrétien de Troyes [...] ama régi hagyományt eleveníti fel, amely a tulajdonnévben a név viselőjének kvintesszenciáját látja — ezzel magyarázható például a totemnevek fontossága.”⁴

1. Motivált vagy beszélő nevek

Először olyan tulajdonneveket elemzünk, amelyeket ún. *beszélő neveknek*, azaz szemantikailag motivált tulajdonneveknek minősíthetünk. Ez a költői eljárás, mely különböző variációs lehetőségeket biztosított a középkori szerzők számára, az egyszerűbb névszimbolikai megoldások közé tartozott, úgy is mondhatnánk, hogy a nevek szimbolikus jelentéseinek elsődleges síkját alkotta. Poétikai jelentősége mindamellett nem elhanyagolható, minthogy a legközérthetőbb formában érvényesített egy, a tulajdonnevek használatán alapuló hermeneutikai eljárást.⁵ Ez esetben olyan explicit költői gyakorlatról van szó, melynek során a tulajdonnevek — elsődleges azonosító funkciójuk mellett — az adott kontextusnak megfelelően, mintegy önmaguk magyarázatát adva, egy mélyebb, mögöttes jelentéstartalmat hoznak felszínre.

A középkori francia költészetben — a *Chanson de Roland*-tól az allegorikus *Rózsaregény*-ig — feltűnően sok motivált tulajdonnévvel találkozunk.

A *Roland-ének* valamennyi harci jelenetében felhangzik Nagy Károly híressé vált *Monjoie* csatakiáltása, amely egyúttal a francia királyi lobogónak is a neve. Orderic Vital 1135 körül keletkezett *Historia Ecclesiastica*-ja a szó *meum gaudium* etimológiáját erősíti meg, amelyre egyébként a *Roland-ének* szövege is következtetni enged.⁶ E harci jelszót az eposz szerzője Nagy Károly kardjának nevével, a *Joyeuse*-zel hozza összefüggésbe, mely szerint onnan ered, hogy a kard aranymarkolata annak a Szent Lándzsának a hegyét őrzi,

³ M.-M. Davy: *Initiation à la symbolique romane*. Paris 1985. 97–99. l.

⁴ J. Ribard: i. m., 73. l.

⁵ Uo. 80. l.

⁶ La Chanson de Roland. Pub. par G. Moignet. Paris—Bruxelles—Montréal 1972³. 103. l.

amellyel a megfeszített Krisztus oldalát megsebezte a római katona, s amely ezáltal a megváltás örömét hozta az emberiségnek.⁷

Asez savum de la lance parler
Dunt Nostre Sire fut en la cruiz nasfret:
Charles en ad la mure, mercit Deu;
En l'oret punt l'ad faite manuvrer.
Pur ceste honur e pur ceste bontet,
Li num's Joiuse l'espee fut donet.
Baruns franceis nel deivent ublier:
Enseigne en unt de Munjoie crier;
Pur co nes poet nule gent cuntrester.

(2503—11.)

Rollant est proz e Oliver est sage.

(1093.)

— olvashatjuk a *Roland-ének* hőségének és hű fegyvertársának tömör jellemzését a fenti *vers d'intonation*-ban. *Fortitudo* és *Sapientia* e hagyományos antitézise (*proz-sage*) a harci vágytól égő, az ellenség elől soha meg nem hátráló, de ugyanakkor meggondolatlan és heves lovaggal a józanságot, megfontoltságot és bölcsességet képviselő *Olivier*-t állítja szembe. *Olivier* említett tulajdonságait a neve is világossá tette a *chanson de geste* hallgatói számára, minthogy legvalószínűbb etimója, az *olivier* ('olajfa') a bibliai hagyományoktól egészen a késő középkorig a józanságot, bölcsességet és békés hajlamot jelképezte.⁸

Hasonlóképpen nem lehet véletlen, hogy a keresztény lovagok szaracén ellenfelei olyan helyekről valók, melyeket *Val Tenebrus*-nak és *Val Penuse*-nak, azaz Sötét Völgynek vagy Keserves Völgynek neveznek. Akárcsak az a költői megoldás — mint J. Ribard találóan megjegyzi⁹ —, hogy számos szaracén harcos neve a *bűn*, *rossz*, *gonosz* konnotációjú *Mal*-szótaggal kezdődik: Malun, Malduit, Maltraien, Malpalin, Malpramis, Malprose, Malprimis de Brigant stb. Ugyanide tartoznak a *Mar*- szótaggal kezdődő szaracén személy- és helynevek is, amelyek első szótagja önálló szóként balsorsot, szerencsétlenséget, átkot jelent az ófranciában. Például Nagy Károly, majd Roland ellenfele, Marsile király, s a többi pogány hadvezér és harcosai: Marganices, Margariz, Marsune, Marcules, Maruse, vagy az alábbi verssorban előforduló helynevek:

Laisent Marbrise e si laissent Marbrose.

(2641.)

A XII. századi udvari regények szintén gazdag lelőhelyei a motivált neveknek. A cselekmény fordulópontjait vagy kiemelkedő mozzanatait jelentő epizódok, jelenetek helyszíneinek fontosságára, tudatos megválasztására igen gyakran maguk a beszélő nevek hívják fel a figyelmet. Ennek lehetünk tanúi Bérout *Trisztán-regényében*, amikor a kétértelmű hűségeskü (*escondit*) előtt a leprásnak öltözött Trisztán, Marc és Arthur király jelenlétében átviszi Izoldát a Kalandos Gázlón (*Gué Aventuros*) vagy más néven a Rossz Átkelőn (*Mal Pas*). Chretien de Troyes *Chevalier de la Charrette* c. regényében tömören így mutatja be azt a két veszélyes hidat, amelyen a Guinevrát elrabló Méléagant-t üldöző

⁷ Uo. 188. l.

⁸ Vö. uo. 63. l. és J. Ribard: i. m., 67—68. l.

⁹ I. m., 80. l.

Lancelot-nak és Gauvain-nek át kell haladnia: *Pont Evage* — *por ce que soz eve est li ponz* (657.) — és *Pont de l'Espee* — *qu'il est com espee tranchanz* (671.). Mindkét hídnak kétségtelenül jelképes funkciója van a regényben. Egyrészt a földi világ (*Logres* királyság) és a kelta túlvilág (*Gorre királyság*) határát jelzik, másrészt a víz alatt húzódó *Pont Evage* a Gauvain által választott könyvebbik, de téves utat, a félelmetes, éles kardokkal teletűzdelt *Pont de l'Espee* — ezt választja Lancelot — pedig a *Gorre* királyságba vezető, megpróbáltatásokkal és szenvedésekkel járó nehezebb utat szimbolizálja.¹⁰ A *Chevalier au lion* c. regényben a főhősre a *Chastel de Pesme Aventure*-ben, a Legrosszabb Kaland Kastélyában vár a legveszélyesebb és legnehezebb próbatétel, amikor két *netunnal*, ördögfattyúval kell megküzdenie, hogy kiszabadíthasson háromszáz rabságban tartott és éhbérért dolgoztatott ifjú leányt. A *Conte du Graal* elején megtudjuk, hogy Perceval a *Gaste Forest*-ban, a Lakatlan Erdőben töltötte gyermekkorát, mert özvegy anyja így akarta megóvni a lovagi élet csábításától. Később ugyanebben a regényben Gauvainnek az egyik jelképes értelmű epizódban, mielőtt átlépné az önmagát jelentő *Galvoie* határát — az azonosságot a két szó hasonló hangzásával is aláhúzta a költő —, egy Veszélyes Gázlón (*Gué Perilleus*) kell átkelnie, melyet egy Gonosz Leány (*Male Pucele*) mutat meg neki:

„que ce est li *Guez Perilleus*
que nus, se trop n'est merveilleus,
n'ose passer por nule painne.”

(8237—39.)¹¹

(„mert ez itt a Veszélyes Gázló,
amelyen senki nem mer átkelni,
ha józan eszénél van.”)

Nem lehet véletlen, hogy Chrétien udvari regényeinek hősei, akárcsak Trisztán, víz mellett, mégpedig rendszerint gázlónál szembesülnek a kétséges kimenetelű próbatételekkel, amelyek veszélyességét egyértelművé teszik a motivált jelzős szerkezetek.

Ezzel ellentétes szimbolikus jelentést tulajdoníthatunk *Biaurepaire* (Szép Menedék) várkastélyának, ahol Perceval az ifjú várúrnő, *Blancheflor* (Fehér Virág) mellett először ismerte meg a szerelmet. A szép ifjú hölgy beszélő neve a trubadúrköltészetben szinte kötelező retorikai toposzként szereplő női portrét (*descriptio puellae*) juttatja eszünkbe, melyben az udvari költők mindannyiszor fehér (esetenként rózsaszín) arcúnak festették le hölgyüket. Tudjuk, hogy a fehér szín közérthetően és konvencionálisan a tisztaságot, romlatlanságot jelképezte a középkori költészetben és művészetben. J. Ribard egyébként helyesen mutat rá, hogy a vár és a várúrnő nevét ontologikus kapcsolatot köti össze.¹² Később a gyönyörű szép *Blancheflort* *Belissant*-nak (Szépségesnek) nevezi a Perceval által legyőzött és Arthur udvarába küldött lovag, *Clamadeu*. Ezzel az első név szimbolikus értelmét felerősítő motivált szinonímával szerves kapcsolatba hozható a regény végén szereplő, vele homoioteleu-

¹⁰ Vö. J. Ribard: *Le Chevalier de la Charrette, essai d'interprétation symbolique* Paris 1972. 68—69. l. — Chrétien de Troyes udvari regényeiről lásd. Szabics I.: *A trubadúrköltészettől az udvari regényig*. Filológiai Közöny, XXX. (1984). 140—148. l.

¹¹ I. kiad., II. köt., 73. l.

¹² J. Ribard: *Le Moyen âge* . . . , 78. l.

tont alkotó Clarissant név (a „világosság lénye”), amely Gauvain nővérének nevéként a lovag előnyös és jó tulajdonságait jelképezheti.¹³

Az *Érec et Énide* egyik jelenetében, midőn Érec bemutatja szerelmesét Arthur király udvarában, Chrétien felsorolja a Kerek Asztal lovagjait, akik közül többen „áttetsző” nevet viselnek, mint például *Biax Coarz* (Szép Gyáva), *Lez Hardiz* (Csúf Bátor), *Mauduit li Sage* (Bölcs Mauduit), vagy *Ydiers del Mont Delereus* (Fájdalmas Hegyi Ydiers) (1676—94). Az egyik lovagnak *Sagremor le Desreének* a nevét, aki a *Conte du Graal*-ban is szerepel, ekként magyarázza meg a költő:

Sagremor, qui par son desroi
estoit Desreez apelez.

(*Conte du Graal*, 4198—99)

(Sagremor, akit féktelensége miatt Féktelennek hívtak.)

A *Cligés* egyik hősnője, Soredamor hosszabban és még részletesebben elemzi saját nevét:

„Por neant n'ai ge pas cest *non*
que Soredamors sui clamee.
Amer doi, si doi estre amee,
si le vuel par mon *non* prover,
qu'amors doi en *non* trover.
Aucune chose senefie
ce que la premiere partie
en mon *non* est de color d'or,
et li meillor sont li plus sor. . .
Et autant dit Soredamors
come sororee d'amors.”

(954—72.)¹⁴

(„Nem ok nélkül hívnak engem Soredamornak. Szeretnem kell, s kell, hogy engem is szeressenek. Ezt a saját nevemmel bizonyíthatom, mert ebben a névben nincs más csak Szerelem. Nevem első fele aranyszínt jelent, minthogy a legszőkébbek a legjobbak. Soredamor tehát azt jelenti, mintha azt mondanák „Szerelemmel Aranyozott.”) A regény másik hősnőjének, Fénice-nek a nevét pedig maga Chrétien de Troyes vezeti vissza az antik mitológia csodálatos képességű madarára, a fönixre:

Fenyce ot la pucele a non:
ce ne fu mie sanz raison,
car si con fenix li oisiax
est sor toz les autres biax,
ne estre n'en pot c'uns ansanble,
ice Fenyce me resanble:
n'ot de biauté nule paroille.

(2685—91.)

¹³ „Ainsi chacun des deux héros de ce curieux roman bifide — Gauvain comme Perceval — se verrait-il attribuer une sorte de „double” féminin, *Clarissant* ou *Belissant*, qui serait sa part de lumière et de beauté, comme La Male Pucelle ou la Demoiselle Hideuse est sa part d'ombre et de laideur.” (Uo. 78. l.)

¹⁴ Les romans de Chrétien de Troyes. II. Cligés. Pub. par. A. Micha. Paris 1975. 30. l.

(Fénice-nek hívták az ifjú hölgyet, s nem ok nélkül, mert miként a fönixmadár az összes madarak között a legszebb, s egy időben csak egy fönix létezhet, hasonlóképpen Fénice-nek sem volt párja szépségben.)

Mindazonáltal az a benyomásunk, hogy a champagne-i költő csak elsődleges kíváncsiságunk kielégítése végett közli velünk ezt a tetszetős etimológiai levezetést. A Fénice név „titokzatos” konnotációja arra szolgál, hogy továbbra is rejtve maradjon a hölgy igazi lénye, aki fehér nászban él Alis-szal, s valószínűleg Cligés-t szereti.

Úgy véljük, ezek a költői eljárások meggyőzően bizonyítják, hogy a középkori alkotók mélységesen tudatában voltak a motivált (tulajdon)nevek poétikai hatásának, s tehetségük szerint igyekeztek is ezt kihasználni költői céljaik megvalósítása érdekében.

2. A valódi nevek hiánya

Az ófrancia verses regényekben, különösképpen Chrétien de Troyes lovagregényeiben a Kerek Asztal megnevezett lovagjai és a saját nevükön szereplő hősnők mellett számtalan névtelen lovaggal, vavaszeur-rel és ifjú hölgygel (*damoiselle*-lel, *pucele*-lel) találkozunk, akik valamely forrás, gázló vagy erdő jelképes őrzőiként a kalandkereső főhősöket segítik vagy akadályozzák vállalkozásukban, vagy vendégszerető nemesurakként és hölgyekként pihenést nyújtanak nekik két nehéz próbatétel között. Velük ellentétben a kelta mitológiából, legendákból származó, többnyire ugyancsak névtelen törpék, óriások és más szörnyek a lovaghősök kalandjait nehezítik, kellemetlenebbnél kellemetlenebb akadályokat állítva lovagi próbáik teljesítése elé. Mindezen mellékszereplőket, akik társadalmi vagy mitikus funkciójukkal azonosulnak,¹⁵ a regényei szimbolikus szerkezeti felépítésének megfelelően csak köznévvvel jelölte Chrétien de Troyes, megfosztván őket ezáltal a főszereplőket megillető, nemegyszer az egyéni sajátosságokat is kifejezésre juttató tulajdonnév priviligiumától.

Éppen ezért feltűnő, hogy a champagne-i költő több regényében a főhősöket is hosszabb-rövidebb ideig csak köznévvvel szerepelteti, mint akármelyik közönséges lovagot vagy hölgyet. Ha tüzetesebben megvizsgáljuk e különös eljárást, azt állapíthatjuk meg, hogy nagyon is tudatos költői szándék húzódik meg a furcsa költészettechnikai megoldás hátterében. Ezt találjuk a *Chevalier de la Charrette*-ben, melynek hőse mindaddig nem emelkedik ki a többi Arthur-lovag közül, amíg kellő számú nehéz próbát teljesítve, méltóvá nem válik arra, hogy a regény közepén megvívjon a nőrabló Méléagant-nal Guinevra királynőért, aki iránt olthatatlan szerelmet érez. S miután legyőzi a túlvilágból jött lovagot, elnyeri Guinevra szerelmét, aki nemcsak szerelmével jutalmazza meg az állhatatos és bátor lovagot, hanem ő maga fedi fel az addig csak a pejoratív színezetű Kordés Lovagként ismert hős igazi Lancelot du Lac nevét:

„Dame, por Deu et por le vostre
preu, vos requier, et por le nostre,
que le non a ce chevalier,

¹⁵ J. Ribard: i. m., 75. l.

por ce que il li doie eidier,
 me dites, se vos le savez.
 — Tel chose requise m'avez,
 dameisele, fet la reine,
 ou ge n'antant nule haine,
 ne felenie, se bien non:
Lancelot del Lac a a non
 li chevaliers, mien esciant.”

(3651—61.)¹⁶

(„Ürnőm, Isten és kegyed dicsőségére arra kérem, mondja meg nekem ennek a lovagnak a nevét; az bizonyára segít majd neki.”)

— „Oly dolgot kér tőlem, kisasszony — szólt a királynő —, ami sem gyűlöletet, sem haragot nem ébreszt bennem, hanem csak jót: Lancelot du Lacnak hívják a lovagot, legjobb tudomásom szerint.”)

Így válik egyértelművé a regény egy kiváltságos pillanatában, hogy a *Lancelot du Lac* név valójában a lovag identitását, s igazi természetét, valószínűsége lénnyét szimbolizálja. „Mintha egy csapásra eltűnne az a szégyenletes bélyeg, amellyel Lancelot addig azonosult, s amelyet fájdalommal viselt kalandjai során. [...] a hős kiértelemelte, hogy megtalálja, hogy újra megtalálja varázslatos Lancelot du Lac nevét, mindama lovagi és udvari tökéletességgel együtt, amelyet a név képvisel.”¹⁷

Hasonlóképpen a *Conte du Graal* ifjú, a lovagi világtól távoli *Gaste Forest*-ben felnevelkedett hősének sincs igazi személyisége egészen addig, amíg meg nem ismeri a szerelmi kalandot Blancheflor, s a lovagi kalandot „nevelője”, Gornemant de Goort mellett, és át nem éli a *Grál-Kastély* látomásszerű, misztikus epizódjában élete legnagyobb, szellemi kalandját. Ebből következően Perceval neve is titokban marad mindaddig, amíg meg nem pillantja a Grált. Addig a költő csak a *valet* (nemesifjú), vagy az özvegy fia köznévvvel jelöli, s a regény elején, amikor Arthur lovagjai a neve iránt érdeklődnek, Perceval magától értetődő természetességgel válaszolja, hogy „*Biax Filz, Biau Frere, Biau Sire*”-nek hívják (342—58.). Csak miután a testi és szellemi érettség, tökéletesség megfelelő szintjére emelkedett, akkor „találhatja ki” valódi nevét (*Perceval li Galois*), miként Chrétien de Troyes szellemesen írja:

„Commant avez vos non, amis?”
 Et cil qui son non ne savoit
 devine et dit que il avoit
Perceval li Galois a non,
 et ne set s'il dit voir ou non,
 et il dit voir, si ne le set.

(3558—63.)

(„Mi a neve, kedves barátom?” S ő, ki nem tudta a nevét, egyszerre kitalálja, s azt válaszolja, hogy Walesi Percevalnak hívják. Nem tudja, igazat mond-e vagy sem, pedig igazat mondott, noha erről mit sem tudott.) Poétikai síkon a név „kitalálása” a személyiség megtalálását jelzi, s ettől fogva a *Grál-Kastély*-

¹⁶ Les romans de Chrétien de Troyes. III. Le Chevalier de la Charrette. Pub. par M. Roques. Paris 1965. 111—112. l.

¹⁷ J. Ribard: i. m., 76. l.

ban átélt katartikus élmények hatására Perceval az öncélú lovagi kalandokkal felhagyva, minden erejét és teljes személyiségét a legmagasabb rendű eszményt és a tökéletességet szimbolizáló Grál keresésének rendeli alá.¹⁸

A *Chevalier au lion*-ban a fent elemzett kétfajta poétikai eljárás kombinációját figyelhetjük meg. Egyik kalandja során a főhős, Yvain — akinek nevét a két másik regénytől eltérően kezdettől fogva ismerjük —, egy kastélyba vetődik, amelynek urát, s annak fiait egy gonosz óriás, Harpin de la Montagne támadta meg. Yvain kész megvívni a kastély lakóinak életét fenyegető óriással, azzal a feltétellel, ha megmentheti Lunette-et is, akire miatta máglyahalál vár, s akinek már korábban megígérte segítségét. Miután legyőzte az óriást, a kastély népe a nevét kérdezi, hogy megmondhassák rokonuknak, Gauvainnek, ki mentette meg őket.

Et il respont: „Tant li porroiz
dire, quant devant lui vanroiz,
que li *Chevaliers au lyon*
vos dis que je avoie non;

(4283—86)¹⁹

(S ő azt válaszolja nekik: „Annyit megmondhattok neki, amikor majd felkeresitek, hogy az Oroszlános lovagként mutatkoztam be.”)

Egy másik szituációban, miután Lunette-ért is sikeres párviadalt vívott, Yvaint saját hölgye és felesége elé vezetik, aki, nem ismerve fel a páncélt viselő lovagot, nevét kérdi. Hősrünk ezúttal is „Oroszlános lovag”-nak nevezi meg magát:

„ne por quant ne vos doi celer
comant je me faz apeler:
ja del *Chevalier au lyon*
n’orroiz parler se de moi non:
par cest non vuel que l’en m’apiaut.”

(4605—09.)

(„Nem titkolhatom Ön előtt, hogyan hívatom magam: amikor az Oroszlános lovagról fog hallani, rólam beszélnek majd; azt akarom, hogy így nevezzenek.”)

A két jelenetet egy lényeges, közös vonás teszi párhuzamossá. Yvain ugyanis mindkét esetben azután nevezi meg magát Oroszlános lovagként, miután nemes önfeláldozással megmentett a biztos haláltól egy jogtalan támadás áldozatát esett családot (a kastély urát és fiait) és egy igazságtalanul vádolt leányt (Lunette-et). Nem kétséges, hogy a motivált név felfedésével és ismétlésével a főhős felvett nevének jelképes értelmét kívánta hangsúlyozni Chrétien de Troyes. A hűséget és odaadó szolgálatot implikáló Oroszlános lovag név — a középkorban az oroszlánt nemcsak az erő, hanem a hűség és lojalitás szimbólumának is tekintették — Yvain személyiségének megváltozását, kiteljesedését jelzi, aki — mint két egymást követő nemes cselekedete is bizonyítja — a katartikus „örület” révén erkölcsi fejlődésen ment keresztül, és morálisan magasabb értékű tetteivel akar méltóvá válni Laudine bocsánatára és szerelmére.

¹⁸ Vö. Szabics I.: i. m., 147—48. l.

¹⁹ Les romans Chrétien de Troyes. IV. Le Chevalier au Lion (Yvain) Pub. par M. Roques. Paris 1960. 130—131. l.

Megállapíthatjuk tehát, hogy Chrétien de Troyes regényhősei, Lancelot, Perceval vagy Yvain, az Oroszlános lovag a különféle kalandok és lovagi próbatételek során saját identitásukat, valódi személyiségüket akarják megjelteni,²⁰ s amikor ez egy kiemelkedő fontosságú jelenetben bekövetkezik, azt a költő valódi vagy felvett, jelképes értelmű nevük kimondásával is tudatosítja.

Az ófrancia irodalmi alkotásokban előforduló tulajdonnevek szimbolikus jelentésének elemzésekor nem hagyhatjuk figyelmen kívül a középkori gondolkodás szemantikai oldalának egy sajátos vonását. A saussure-i nyelvi jel önkényességéről mit sem tudván, a középkori emberek ugyanis szoros, organikus kapcsolatot éreztek a *szójel* (a jeltest) és a *denotátum*, jelen esetben a szimbolikus értelmű nevek és viselőik között. Más szóval a neveket a megnevezett személyekkel, tárgyakkal vagy fogalmakkal azonosították. Felfogásuk szerint a kimondott szó nem egy elvont fogalom akusztikai-fonológiai jele volt, hanem konkrét megjelenítő erővel bírt, s úgy idézte fel a jelölt személyeket vagy tárgyakat, mintha azok valóságos formájukban vagy szimbolikus értelmükkel jelennének meg a beszédaktus folyamán. Mindez természetesen kapcsolatba hozható a szómágiával, s azzal a különleges, intenzív megjelenítő hatással, mellyel a kiejtett szó, a Verbum rendelkezett a középkori tudat számára.²¹

²⁰ Vö. D. A. Monson: La „surenchère” chez Chrétien de Troyes. — In: Poétique, 70 (1987 Avril), 242. l.

²¹ A. J. Gurevics: i. m., 256—57. l.

Lev Tolsztojról

SZABÓ MIKLÓS

A nagy író születésének 1988-ban ünnepelt 160. évfordulója alkalmából néhány vonással szeretnék hozzájárulni alakjának jobb megvilágításához. Azokat a szerény megfigyeléseket rögzítem itt, amelyeket vele mint pedagógussal való foglalkozásom közben szerezhettem. Tehát róla nem mint íróról lesz szó, hanem emberi egyéniségének néhány meghatározó, mondhatni biológiai adottságáról.

1. Tolsztoj nem volt „városi” típus: a vidéki életbe, a *természetbe* ágyazódtak a gyökerei. Az őstermészet, a végtelenség látványa, a természettel való minden érintkezés igazi, mélységes örömmel töltötte el. Persze ezt az érzést többé-kevésbé minden városi ember ismeri. Tolsztoj ennél sokkal mélyebb és intenzívebb biológiai lény. „Én magam voltam a természet” — írja a *Gyónásban*. „A természettel való egységnek mondhatni pogány tudata” élt benne. A természet az ő számára „a teljes, bőven áradó, alkotó életérzés forrása volt, amely bámulatos erővel vonzotta a földhöz”.¹ Megjelenése, magatartása is az őstermészetre emlékeztetett. M. Gorkij szerint „valamiféle nagyon erős, mély földi gyökerekből kötődött, olyan csupa bütyök az egész”.²

Az élő világ iránti érzéke egészen rendkívüli volt. Saját testiségét elemi erővel élte át, a vegetáció túlburjánzása, hatalmas érzékisége, öreg koráig sem hagyta el. Csak a földközelít, az egyszerűt, az élet fennmaradását szolgálót szerette. Még hitének bizonyosságát is életszeretete diktálja: az élethez, a továbbéléshez kell neki az istentudat. E biológiai gyökerek erejénél fogva a civilizáció termékei az ő számára kezdettől nem rokonszenvesek, a lelki és különösen a szellemi kultúra alkotásai nem irányadó eszmények. Ám vitalizmusából folyik, hogy örökké tevékeny, minden érdekli s mindenfélével foglalkozik. Írással és gyermekek nevelésével a legszívesebben. Éppen naturalizmus és biológia érzéke biztosította írói művészetének és pedagógiájának a szilárd lélektani alapokat. „Tolsztoj művészetének egészséges volta testiségén alapszik” — írja Thomas Mann.³ „A legbonyolultabb lelki folyamatok is mindig a test mélyéből történnek nála” — mondja Németh László.⁴

Benne, aki a természettel egy, és mélyen érzi igazát, az öntörvényű művész és a szenvedélyes önnevelő kozmikus szabadságigénye él. Gyermekkorától megvolt benne a szuverén érzés, hogy nem ismeri el az akadályokat és nem a realitásokban keresi az alapokat.⁵ Nem bírja az emberi megkötöttségeket,

¹ G. V. Plehanov szavai, idézi Gudzij 112. l.

² Kortársak Lev Tolsztojról, 398. l.

³ Tolsztoj, 73. l.

⁴ Tolsztoj inasaként, Költő és próféta, 423. l.

⁵ Alexandre, 29. l.

csak önmagához hű. Turgenyev jó érzékkel nevezte már az ifjú Tolsztojt trogloditának, a fejlődés menetét felfogni képtelen barlanglakónak, aki mindent le akar rombolni maga körül. Számára első és alapvető a saját meggyőződése, de őt nem a hagyománytól vagy a tudástól, hanem saját életétől ihletett, gyökerei közvetlen megéléséből fakadó, mintegy hagyomány és tudomány „előtti” meggyőződések vagy inkább megérzések vezetik. Mindez igen közel jár az ifjúkori autodidaxisra-hajlás ismert jelenségéhez, önmagunk ihleteinek túlbecsüléséhez. Tolsztoj ebben is mélyebb és intenzívebb, önmagára hagyatkozása biztosabb: A nagy tehetség valóban *tud* miből meríteni. De az már sajátosan orosz és tolsztoji, hogy „meggyőződései” sohasem a dolgok abszolút mivoltára vonatkozó, teoretikus igazságokat tartalmaznak, hanem mindenkor az életet, ennek erkölcsi, tehát praktikus, alakítható lényegét veszik valóságnak. Tolsztoj írói művészetében, pedagógiai gondolkodásában, vallási keresésében is, főleg és elsősorban a megvalósítható, a dolgok konkrét, gyakorlati alkalmassága és alkalmazhatósága érdekli, nem pedig a valóság fogalmakkal kifejezett képe, igazolható igazsága.

Öserejű természete szabja ki elébe a szellemi gyarapodás útját is. Saját gondolatainak és eszméinek megerősítését kereste minden olvasmányában. Csak azt tanulta, amit használni tudott és akart.⁶ Ez korai, erős belső alkatára, nagy szubjektivitására utal, mely végigkísérte egész életén. Az öreg Tolsztojról írja Gorkij: „Mint ritkasággyűjtő csak azt fogadja el, ami nem bonthatja meg a gyűjteménye összhangját.”⁷

A lét szerelmese. Számára a nem-lét elképzelhetetlen és félelmetes, az élet szeretné kizárni a halált. Tolsztoj nem jámbor sztarec, alapjában véve mindig fél az elmúlástól. Ez a „csaknem barbár vitalitású ember” (Claude Roy) hatalmasan küzd a halállal. Talán éppen a haláltudat folytán „jelentkezik Tolsztojban az élet ezzel az energiával, ezzel a sokkoló erővel”, s realizmusának is ez adta meg nagyságát, termékenységét.⁸

Idegenkedik attól is, ami az életet megállítja: a holt, elméleti rendszerektől és merev sémáktól. Innen a filozófiai és tudományos szakmunkák iránti ellenszenve, jóllehet voltak gondolkodók, akiknek eszméi erősebben hatottak rá (Rousseau, Montaigne, Schopenhauer, Pascal).

Élete harmadik korszakában (kb. 1875–1910) naturalizmusának túltengése vesz erőt rajta. A civilizáció javait ugyan használja maga is: Állandóan működött házában egy Remington írógép, szívesen kerékpározott, töltőtollal írt, telefonált, vonaton sokszor utazott, megismerkedett a fényképezéssel, a gépzongorával, a fonográffal, a mozival és az autóval, elismerte a gépek, a gőz, a villamosság nagy szerepét, mert látta, hogy megkönnyítik az ember munkáját —, mégis elítéli a tudományt, a civilizációt s mindenben a természetet, az egyszerűt részesíti előnyben, az igények növelése helyett az igényteleniséget hirdeti, a munkamegosztástól a kézi munkához tér vissza.

2. Az emberekhez való viszonyát a humanitásnak ösztönösebb, ősibb változata jellemzi, amely leginkább „hominitás”-nak volna nevezhető: Az embernek férfivá és nővé, gyermekké és aggá differenciálódása, fajokra és nemzetekre bomlása előtti állapotában, az egyéni létnek az embermassza „test”- „vér”-i egységében való átélését értem ezen. Sajátos biológiai embertestvéri-

⁶ Konkrétan igazolja ezt Gesemann (195. l.) Tolsztoj pedagógiájának egyik ihletőjével, Berthold Auerbachkal kapcsolatban.

⁷ Kortársak Lev Tolsztojról, 373. l.

⁸ Roy, 253–255. l.

ség-érzet, amely különbözik a „humanitás” tanult, elsajátított erkölcsi kategóriájától. Jellemző vonása az orosz embernek történelme kezdetétől máig. Tolsztoj pedig a legösztönösebb oroszok egyike. Emberközelsége biológiai adottság, amely folyton az ősi egységbe vonja vissza.⁹ Éles szemmel látja az emberközösség XIX. század végi megbomlottságát a kultúra egész területén — a tudomány és művészet haladása az emberek közti egyenlőtlenséget fokozza, pedig feladata az emberek testvérei egyesítése volna — és fájdalmasan érzi az emberközösségből való saját kiszakadását, „ki-váltság”-át és kiváltságait. Hominizmus nem a kiváltságosok romlott osztályában, hanem a népben találta meg a legközelebbi testvér: „valami furcsa, fizikai szeretettel vonzódtam az igazi dolgozó néphez” (*Gyónás*). Ugyanez viszi a legkisebb testvérhez, a gyermekhez is. Nép és gyermek a természet képviselőiként állnak szívéhez legközelebb. A történelmi helyzet is adva volt: Az Oroszországba behatolt kapitalizmus szétszakadással fenyegeti a társadalom orosz tömbjét, a testvéri egység bomladozik. A felhalmozódott sértettséget sokan és sokféleképpen akarják megoldani: Tolsztoj nem politikus. Az ő dolga az emberek rádöbbenése a patriarchális egység fenyegetettségére. A homogenitás védelme visszafelé, a múltba utalt, ami az aktuális politikai szempontok felől nézve természetesen reakciónak minősült. Erre Lenin több, Tolsztojjal foglalkozó cikkében rámutatott.

Tolsztoj mindenkivel a testvéri közösség helyreállítására törekedett. A gyermekekkel és a felnőttekkel is azonnal megtalálta a szívélyes együttlét hangját: a parasztokkal, a baskírokkal, a hajón a matrózokkal éppúgy, mint társaságban, az előkelőségekkel. „Lélekűvő tehetsége és szíve hozzásegítette, hogy együttérzésével megnyerje az ismeretleneket.”¹⁰ Ismerkedő típus volt, főleg mások személyi adatai, viszonyai érdekelték. Azonosulási képessége a valóságban és az általa teremtett irodalmi alakok lelkébe való pszichológiai beleélésben is megmutatkozott. „Művészi érzéke segítségével szinte belelátott az emberekbe, és ítéletei gyakran bámulatosan helytállóknak bizonyultak.” — írta a fiatal, már ismert íróról néneje, A. A. Tolsztaja.¹¹ De tudott közömbös is lenni, hideg és elutasító — akár a természet —, türelmetlen és indulatos. „Ha akarta, akkor valahogy különösen szépen tapintatos, finom és szelíd tudott lenni, beszéde elbűvölően egyszerű és kellemes volt, olykor pedig alig bírtam hallgatni” — írja róla Gorkij.¹² Nem illett a szájába, de éppen Gorkij előtt trágár szavak használatától sem riadt vissza, csak hogy igazolja, mennyire paraszt tud lenni.

A hominikus ember egyedei közel állnak egymáshoz, talán biológiailag is, de érzületileg mindenestre. A különbségek nem különítenek el: A férfiak nőiesebbek, a nők férfiasabbak, a gyermekek felnőttebbek és a felnőttek

⁹ Németh László kitűnően érezte Tolsztoj ősi, mélyebb emberségének és művészetének ezt a meghatározottságát. „Ő [ti. Tolsztoj] alakjait a lelküknél mélyebben, biológiai magvukban fogja meg” — írta (Tolsztoj inasaként, *Költő és Próféta*, 423. l.). „Tolsztoj mint pedagógus értékeléséhez” c. cikkem (In: *Tanulmányok a neveléstudomány köréből*. Budapest 1958.) megküldésére Németh László 1958. XI. 9-én válaszolt, ebből idézek: „Kicsit késve köszönöm meg különlenyomatát; pedig azonnal elolvastam s új műszavát a „hominizmus”-t beszélgetésben már többször használtam is. (Nem is képzelem, milyen kitűnő. Ha a Magyar Műhely megjelenik s elolvassa, láthatja, hány tanulmányban kerültem ezt a fogalmat.)”

¹⁰ Sz. A. Bersz visszaemlékezései, *Kortársak Lev Tolsztojról*, 108. l.

¹¹ Uo. 49. l.

¹² Gorkij, 180—190. l.

gyermekibbek. Tolsztoj nőiesen érzékeny volt, szeretett önmaga testi-lelki állapotával foglalkozni, leveleinek tárgya, hangja, a folytonos naplóírás, a könyvekig való gyors elérzékenyülési hajlam általában nem jellemző a férfiakra. Sokszor gyermekien naiv, félszeg, bizonytalan, nem a dolog lényegére tapint. Naplói önmagával való rendkívül érzékeny törődést, de sohasem önmagával vagy tudásával szemben való kételkedést árulnak el. Az önmaga iránt érzett nagy bizalom, természetének őszerejébe vetett hit jellemzi. Feleségének feljegyzései Tolsztoj önimádatáról is szólnak, ami nem meglepő. Nem hitte, hogy másoknak igazuk lehet vele szemben. Az önmaga megérzéseit objektív mértékkel felülbíráló kérlelhetetlen kritika nem Tolsztoj sajátja. Tudományos téren sem gyanakvó, inkább csak bizalmatlan és főleg egyoldalú, óvatlan. De azt hiszi magáról, hogy ő az igazság letéteményese s álláspontját tűzön-vízen át meg is védelmezi. „Ő aki a tájak, arckifejezések, lelkiállapotok leírásában olyan sokat adott az árnyalatokra, mihelyt filozófiai eszmékre került a sor, mindent vagy fehérnek, vagy feketének látott. Igaznak vélt előfeltevésekből indult ki, s azután csak ment előre makacsul, nem nézve se jobbra, se balra, akár a legnagyobb képtelenségig, de semmi áron nem tért le a kijelölt útról.”¹³

Amit még első korszakában fiatalos lelkesedésében tett túlzó kijelentésnek érzünk, idősebb és öreg korára már rögeszmének, legjobb esetben gyerekes makacsságnak hat. De ő mindig nagyon komolyan veszi önmagát, „s mint valódi próféta, a nevetségestől sem fél”.¹⁴ Gondolkodásának egyoldalúságát világosan ítélkező kortársai, Herzen, Turgenyev, Plehanov és mások is látták. Plehanov Tolsztojt zseniális művésznak és igen gyenge gondolkodónak tartja.¹⁵ Turgenyev írta róla még 1868-ban: „Szerencsétlen dolog, ha egy autodidakta s még hozzá Tolsztoj típusú, filozofálni kezd.”¹⁶ Feleségének naplója szerint (1895. I. 12.): „Csicserin ma azt mondta, hogy Lev Nyikolajevicsben két ember van: egy zseniális író és egy csapnivaló filozófus, aki paradoxonok, ellentmondó eszmék hirdetésével hökkenti meg az embereket.”¹⁷

Tolsztoj hominizmusának túlburjánzása mutatkozik meg harmadik korszakában, amikor gondolkodásban és magatartásban teljesen gyökereire redukálódik: A történeti képződményeket, államot, jogot, egyházat, katonaságot, iskolát megtagadva csak az időtlen, általános emberit fogadja el, a kiváltságokat lerázva a tömegbe, a kizsákmányolás társadalmából a népbe olvad vissza, a romlott felnőttek közül a gyermek világába menekül. Ő maga is egy darabja a természetnek, gyermek és paraszt ötvözete, lénye legmélyén és élete végéig ez is marad, sőt ekkor válik mindegyik vonása jellegzetessé. Az életszerű iránti érzékének eluralkodása volt az oka sajátos önbizalmának — egy „megszállott” beszűkült látásával rendelkezett már első korszakában is — s ez tette elfogulttá mások, nála objektívebben gondolkodók nézeteivel szemben.

Viszont igen jelentős is ez a harmadik korszak: Hominizmusa a történelmi korlátok nyomása alól felszabadulva egyetemessé vált. Már nemcsak saját társadalmára gondol. „Most tudom, hogy az emberek mindenütt egyenlők és testvérek.” „Mindnyájan egy atya gyermekei vagytok [...] ne tegyetek elhatárolásokat saját népetek és mások közé.” „Most megértem, hogy számom-

¹³ Troyat, 629. 1.

¹⁴ Alexandre, 147. 1.

¹⁵ Бычков, 326. 1.

¹⁶ Idézi Maroger, 60. 1.

¹⁷ Idézi Troyat, 602. 1.

ra csak az az üdvös, ha elismerem a világ összes emberével való egységet —, kivétel nélkül. Hiszek ebben.”¹⁸ Elítéli a patriotizmust és hazaszeretetet, ő a kozmopolitizmus híve. Hominizmusa most tehát valamennyi ember testvériségének tudatában összpontosult. Pedig ekkor még kevesen gondoltak ilyesmire komolyan. Tolsztoj e korai világeszményével egyetemes emberi vágyódást fejezett ki a homo sapiens eljövendő egysége iránt.

3. Én-ünknek a saját természeti énünkkel való szembekerülése — az *erkölcsi* magatartás alapja — önmagunk biológiai mélységeiben formálódik ki. Az élet értelmét, célját, leélésének módját illető kérdések bennünk vetődnek fel, a válasz elfogadása és a kötelességek vállalása is a magunk autonóm döntésétől függ.¹⁹ Tolsztojban már korán megkezdődött az én szembekerülése természeti énjével. Serdülő korában gondolt először arra, hogy teljesen az evangélium szerint éljen. A tökéletesedés élete célja lett. Az életet nem elméletileg, tudós fogalmakkal, hanem erkölcsi és vallási lényegében, gyakorlatilag ragadta meg.²⁰ Az ő élete és az aktuális társadalom erkölcsileg rossz, tehát meg kell jobbitani. Az élet fenyegetettsége, a halál ténye veti fel benne másfelől az élet értelmére és céljára vonatkozó kérdéseket. Metafizikai nyugtalansága a teljes bizonyosságot, a megnyugtató válaszokat igényli. Szenvedélyesen áhítja az igazságot. Abszolutum-igényében gyökeredzik vallásos keresése s ez volt lelki válságának megindítója.

A szociális erkölcs kötelezettsége szintén ifjúkorától jellemzi. Mindig jót akar tenni az embereknek. Nem hatalmi típus. A szolgálatot tűzi ki célnak maga elé. „Tanulmányozás és ábrázolás helyett szolgálnunk kellene a népnek”, s ezt a szellemi munkások teljesen elfelejtik.²¹ „Az embereket az üdvösségre tanítani az egyedül abból áll, hogy megtagadjuk önmagunkat és embertársainknak szolgáljunk.”²² „Életem boldog szakaszai csak azok voltak, amikor egész életemet az emberek szolgálatának szenteltem. Ezek: az iskolák, a békebíróság, az éhezők és a vallási segítség.”²³ Hominikus együttérzése — humanizmusa — gyakorlatilag sokszor megnyilvánult. Az anyagilag vagy erkölcsileg segítségre szoruló embertestvér nyomorúsága mélyen bántja erkölcsi érzékét. „Titkos rokonság” van benne, mely mások szenvedésének átélésére képesíti.²⁴

Az istenkeresés olyan érzése volt, mely a szívéből eredt (*Gyónás*). Biológiai szükséglet számára az Istennel való kiegészülés. Hisz Krisztus tanításában s azt tartja, „hogy ezen a földön csak úgy lehet boldogság, ha minden ember ezt teszi élete szabályává”. Jézus tanításának lényegét a főparancsban látja: „Szeresd Istent és szeresd felebarátodat, mint önmagadat”, és a következő öt tiltó parancsban, melyeket ő maga állított így össze: ne gerjedj haragra, ne kövess el házasságtörést, ne esküdj, ne fizess vissza erőszakkal a rosszért, ne ellenségeskedj senkivel.

Tolsztoj nem hisz Krisztus istenfiúságában és a Szentháromságban. A kereszténységet is hominizálja: dejudaizálja és demitologizálja s ezzel egye-

¹⁸ Толстой: В чём моя вера? (1884.) 460—461. l.

¹⁹ Orvosi megfogalmazásban: „Az erkölcsnek van egy biológiai gyökere is, amely a lényünket, egyéniségünket kialakító erők közé sorolja.” Az erkölcs „egy sarkalló lelki hormon”, mely a „tökéletesség felé hajtja az embert”. Németh László, i. m., 424—425. l.

²⁰ S. Frank egy cikkéből idézi Weisbein, 465. l. Rámutat arra, hogy Tolsztoj ebben is — mint sok másban — egészen orosz.

²¹ Tolsztoj, Tudomány és művészet, 35. l.

²² Uo. 61. l.

²³ 1901. IV. 8. Толстой, Дневники, 94. l.

²⁴ Maroger, 40. l.

temes, „emberre szabott” hitvalláshoz jut el. Naturalizmusa, hominizmusa és moralizmusa egyaránt erre hajtja. Ez olyan hitvallás, amely már nem követel hitet, hanem csak vallás, mert emberileg felfogható, érthető, racionális. Tolsztoj így dogmatikailag elkülönült a kinyilatkoztatást és Krisztus istenségét valló keresztény vallásoktól. „Evangéliumi kereszténysége” evangéliumi sem volt, mert az evangéliumokat saját igazának érdekében alaposan megváltottatta, fordítás helyett átdolgozta. Az „élet vallásának” megalapítására vonatkozó ifjúkori célját beteljesítette, a vallást az élet megjobbításának szolgálatára átalakítva mindenestül az erkölcsi célnak rendelte alá. Az irracionális elfogadását, hitét akarta kiiktatni, amivel a religio — a konfesszionális pravoszlávia — lényegéhez nyúlt. De ő nem akarta elhagyni hitét s a szó tágabb értelmében mindvégig hívó, Istent megvalló és szerető, az egyetemes humánus és a keresztény erkölcsi rend szelleméhez hű maradt.

Harmadik korszakában, lelki válságának, „megtérésének” lezajlása után, erkölcsi érzéke hipertrófiás túlburjánzásba fajult. Gondolkodásán a szellem szorongása érzik.²⁵ Feltűnik rendkívüli egyéni és szociális büntudata, melyet a valláserkölcse révén kifinomult lelkiismereti érzékenysége is fokozott. Múltját, amelyet „nem a munka megszokásával”, hanem a műveltség megszerzésével töltött, megtagadja, bűnnek tartja és adósságot érez „azokkal az emberekkel szemben, akik az egész idő alatt tápláltak és öltöztettek”.²⁶ Moralizmusa most mindenre kiterjed és minden egyéb érték felett eluralkodik. A tudományt és művészetet az ő szemében kizárólag szociális etikai feladatuk, a nép szolgálata igazolja. Saját vallási meggyőződését egyetemes gyógyszernek tünteti fel. Aszkézisét, mely az igénytelenség kultuszában állt, társadalmi helyzetével nem tudja összeegyeztetni. „Ha egyedül volnék, . . . jurogyiviv lennék, vagyis nem becsülnék semmit az életben és senkinek sem ártanék.”²⁷ A „végtelen”, az „örök” vonzza, a realitás kevésbé érdekli, megszállottként mondja a magáét. Egyik moszkvai tartózkodása idején, 1909. szeptember 14-én, kb. negyven fős tanítócsoporthoz tett nála tisztelgő látogatást. Tolsztoj ebből az alkalomból „A tanító fő problémája” címen rövid előadást tartott. Lényege az volt, hogy a tanítók iskolai óráikon ne a jelenlegi rend szerint csak a tantárgyakkal foglalkozzanak, hanem az erkölcsi problémákra, az örök vallási igazságokra, a tiszta élet hirdetésére vessék a fő hangsúlyt. Az előadást vita követte, s a tanítók ellenvetésére, hogy ilyesmit a tanügyi hatóságok nem engedélyeznek, Tolsztoj válasza mindössze az volt, hogy a hatóságnak ne engedelmességen és legyenek készek arra, hogy meggyőződésükért szenvedjenek. Ez természetesen csalódást okozott a hallgatóságnak.²⁸ Ugyanígy válaszolt más esetekben is, pl. a társadalmi alapítású Népművelő bizottságok hatósági feloszlása után új egyetek létesítését javasolta cenzúrai engedély nélkül — és viseljük el a következményeket.²⁹

A jó politikus a vérében érzi, hogyan kell az emberekben gondolkodni, mit lehet velük elérni. Tolsztoj abszolút antitalentum. Az érdekeiből irányított tömeggel nem tud számot vetni, nincs hatalmi, reális irányító érzéke. Gyűlöl minden hatalombirtokló szervet: államot, katonaságot, bíróságot, egyházat.

²⁵ Weisbein, 174. 1.

²⁶ Tolsztoj, Tudomány és művészet, 68. 1.

²⁷ Levele N. N. Sztrahovhoz, 1877. XI. 6. Толстой, Полн. собр. соч., т. 62. Москва, 1953. 347. 1.

²⁸ Simmons, II., 444. 1.

²⁹ 1896. VIII. 31. Толстой, Полн. собр. соч. т. 69. Москва 1954. 128. 1.

A Krisztus tanításából Tolsztoj által kiszűrt parancsok egyike, „ne fizess vissza erőszakkal a rosszért” — az eredeti evangéliumi szöveg szerint: „ne szállj szembe a gonosszal” (Mt. 5, 39.) — órási politikai horderőt kapott az orosz társadalom akkori, kritikus állapotában. Lenin Tolsztojban a keleti, ázsiai rendszer ideológiáját ítélte el: „Ebből fakad Tolsztoj aszkétizmusa, az a tanítása, hogy nem szabad erővel ellenállni a gonosznak.”³⁰ A forradalom radikális követelése éppen a cári uralomnak erőszakkal való megdöntése volt s Tolsztoj tanítása valóban nagyon rosszkor jött, alkalmas volt a néptömegek ellenkező irányú befolyásolására.

A társadalom megjobbítására törekedni a hominikus ember szociális étoszának lényege. A történelmi helyzet, a cári elnyomás, a politikai visszaélések, a kiváltságos osztályoknak a kapitalizmus és a városi kultúra fejlődésével jelentkező világnézeti közömbössége és erkölcsi romlottsága heves ellenérzést keltett Tolsztojban lelkében. Ő nem hallgathat. Azt hiszi, hogy megtalálta az igazságot, nemcsak a maga, hanem a társadalom számára is, mivel a társadalom egyénekéből, egyes emberekből áll. „Életem egyetlen célja az, hogy abban a világosságban éljek, amely bennem van és hogy ne rejtsem azt véka alá, hanem magasra tartsam az emberek előtt, hogy lássák.”³¹ Politikailag egyik oldalhoz sem csatlakozik, a cári kormányzatot éppúgy bírálja, mint ennek radikális ellenfeleit vagy a liberális közéletűeket. Kizárólag az egyén megjavulásában bízik. „Hogy az élet jó legyen, arra csak egy eszköz van: maguk az emberek legyenek jobbak.” A kapitalizmus egyéni becsvágyon, versengésen alapuló rendszere mindenestül idegen tőle mint az orosz hominitás-étosz megtestesítőjétől, és érzi, várja egy új rendszer kialakulását. De az erőszak jogosultságát tagadja, a forradalommal nem rokonszenvez, annak erkölcsi alapját hiányolja. Nem veszi észre, hogy ő itt nem illetékes: Az erkölcsi romlottság, melyet gyógyítani akar, már következmény, a rossz társadalmi rendszer egyik tünete, és a bajokon az öntökéletesítés, mint tüneti kezelés, amúgy sem tudna segíteni. Nagy tévedés volt az egyén megjavulására kiosztani a társadalom megjavításának feladatát.

Tiltakozik az ember életét lealacsonyító gépi munka ellen, nem viseli el a munkamegosztás gondolatát. Idegen munka termékeit nem szabad fogyasztani, mert ez „egyet jelent idegen életek elpusztításával”.³² Az ember teljesen maga gondoskodik fizikai szükségleteiről, mert így „mások munkáját nem használja ki”. A dolgos életben nincs helye az egyéni becsvágynak és szórakozásra sincs szükség: „az emberi szellem ravasz találmányai: újság, színház, hangverseny, látogatás, bál, kártyajáték, regény és a többi.” „Az orvosi és egészségügyi ravaszságok csak hitvány eszköz arra, hogy az ember testi életét a természetes munkafeltételek megkerülésével tartsák fenn.” „Mind, amit kultúrának nevezünk — tudományunk, művészetünk, létünk minden jelentős kellemessége — nem más, mint kísérletek sorozata, hogy az embert igazi erkölcsi szükségleteinek kielégítésében megcsaljuk.”³³

Fékevesztett moralizmusa még túlzóbb kijelentésekre is ragadta. A gonosznak való nem ellenállás szerinte azt is jelenti, hogy egy rám támadó ember vagy veszett kutya ellen sem szabad védekezni, akkor sem, ha az

³⁰ Lenin, 53. l.

³¹ Толстой: В чём моя вера? 461—462. l.

³² Tolsztoj: Tudomány és művészet, 71. l.

³³ Uo. 73., 76., 78. l. A „ravaszságot”, agyafúrtságot, rafinériát ősidők óta a Nyugat szemére vetette az orosz gondolkodás.

életembe kerül; az orvos és ügyvéd fölösleges és gyakran káros munkát végez; a tanárok a legostobább emberek a földön;³⁴ a sport, a lovaglás erkölcstelen (amikor annyian vannak bebörtönözve);³⁵ a házasságban is lehetőleg tartózkodjunk a nemi élettől.³⁶

Tolsztoj, aki élete végéig irodalmi remekműveket alkot, az erkölcsi megítélés terén teljes zsákutcába jut a művészetéről és tudományról vallott közismert elutasító felfogásával is. Álljon itt egy utolsó nyilatkozata, amelyben összefoglalja, hogy miért tagadja a „jelenlegi” tudományt: mert ez csak az ismeretek véletlen választéka, mely a testi munkától magukat megszabadító keveseknek felel meg, az ő szórakozásukra szolgál; mert ezt a tudományt adják-veszik, csak a gazdag rétegek által elérhető és a népből kiemelkedőknek, akik így ülnek társaik nyakára; mert durva csalás, nem az igazi tudomány Istenről és erkölcscről, hanem „áltudomány”.³⁷ Rossz hallani! Szinte készek vagyunk igazat adni annak a véleménynek, hogy Tolsztoj azért keresi mindennek a rossz indítóokát, mert — Turgenyev szerint — nem hisz az emberek jóságában.

Annyi bizonyos, hogy a művészi önkifejezés hallatlan érzéke mellett főleg a moralitás volt az a lelki-érzelmi tulajdonsága, melynek alapján mindenkit és mindent megítélt. Ez vált végül kizárólagos szempontjává, melynek nevében jogosnak érezte magát mindenki és minden elítélésre. Csak a tárgyilagos szellem ereje tudta volna benne ellensúlyozni az eltévelyedést. De az abszolút érvényre jutott erkölcsiség, a nagy természetiség és hominitás gyökeres összefonódottsága a józan mértéktartásnak, a szellem szabad kibontakozásának nemcsak hogy nem kedvezett, hanem valósággal biológiai fékjévé lett. Tolsztoj végtelenen korlátozott értékítéleteihez a szellemnek már semmi köze nincsen. Thomas Mann okkal mutat rá, hogy Tolsztoj „gondolatai szertelen gyerekeségbe, kultúraellenességbe, abszurdumba tévedtek”, természeti biztonsággal szemben „szellemi gyámoltalansága” áll.³⁸

4. Tolsztoj produktív adottságainak — a külső és belső világ ingereire adott spontán válaszainak, melyekben *alakító* és *alkotó* hajlamai megnyilatkoztak — szintén mélyebb, biológiai gyökerei vannak. Az író sokféle megnyilatkozása, önkifejeződése a következő tárgykörök szerint csoportosítható: önalakítás, önelemzés; beszédművészet; írásművészet; emberalakítás (pedagógia); társadalomformálás (profétizmus).

Önmaga alakítását nemcsak ifjúkorában érezte erkölcsi feladatának, mindig mélyen bántották tökéletlenségei. Rendkívüli tehetsége volt az önelemzéshez. Ez hominizmusa révén képesíti arra, hogy mások lelkének az adott helyzetekben várható pszichikai rezdüléseit a magáénak érezve tudja kifejezni vagy a magáéit mások szájába adni. Verbális gazdagsága, árnyalt szókincse tette lehetővé mind a saját, mind a mások belső világának pontos visszaadását, ha sokszoros javítgatás, kihúzások, pontosítás árán is. A világ és mások ábrázolásában csak a maga próteuszi alkalmazkodóképességéről tett bizonyosságot.

Önismerete tudatos ítéletek formájában nem került szembe lényének igazi mélyrétegeivel, adottságainak gyökereivel, naturalizmusával, hominizmusával és moralizmusával. Ösztönösen helyesnek, jónak érezte ezeket, szellemi-

³⁴ Makovicky Dusán dr. naplójából idézi Fülöp-Miller, 305. 1.

³⁵ Pásztor, 110. 1.

³⁶ Kreutzer szonáta, utószó. Толстой, Полн. собр. соч. т. 27. Москва 1933. 90—91. 1.

³⁷ Толстой: Емѣ о науке. 1909. XII. Полн. собр. соч. т. 38. Москва 1936. 173—174. 1.

³⁸ Tolsztoj, 76. 1.

leg belőlük táplálkozott. Moralizmusának elítéléséhez sem juthatott el, hiába figyelmeztették túlzásaira mások, mert ehhez tudatosan szembe kellett volna kerülnie önmaga gyökereivel, amihez a szellem mélyebb önismereti ösztönzései nélkül — s hiúságát figyelembe véve — nem volt meg a szükséges objektív lehetősége. Minden látszólagos alázatossága ellenére el volt telve önmagával és önmagától. Saját életét befekettíteni a hiúság egy neme is lehetett volna, de ő komolyan gondolta. Irodalmi alkotásait is könnyű volt a hasonló, „nem a nép hasznát, hanem a művelt és romlott felsőbb réteg gyönyörködését szolgáló” irodalommal egy kalap alatt elítélni, hiszen a *Háború és béke*, a *Karenina Anna* világhírűvé ez már mitsem változtatott.³⁹

Tolsztoj kifejezőkészsége, beszéd- és írásművészete olyan adottsága volt, amellyel már egész ifjan rendelkezett. Kész író mutatnak legelső megjelent művei, így is fogadta azokat a kortárs irodalom. Tehetségével nem sokat gondolt, természetesnek vette, hogy tud az emberekre hatni. Egyénisége is szuggesztív befolyással volt a hallgatókra. „Lev Nyikolajevics szellemi atmoszférája mindig felkavart és magával ragadott. Jelenlétében mintegy hipnotizáltan alá kellett rendelnem magamat akaratának. Ha ott volt, minden kijelentését cáfolhatatlan igazságnak éreztem” — írja Ilja Repin, a festő.⁴⁰ K. Sz. Sztanyiszlavszkij, a színész és rendező szerint: „Tolsztoj a legunalmasabb témáról is úgy tudott beszélni, hogy az érdekessé vált [...] valami titkos belső erővel rákényszerített bennünket, hogy feszült figyelemmel és érdeklődéssel hallgassuk a tartalmát illetően meglehetősen unalmas történetet.”⁴¹

Szuggesztív volt Tolsztoj mint író is. Művészetének titka óriási azonosulási és elhithető erejében rejlik. De egyéb téren ez nem vált éppen előnyére. Elméleti, propagandisztikus és pedagógiai munkáinak tudományos értékéből sokat levon az a tény, hogy a tárgyilagos érvelés helyett rendszerint az író varázslata nyűgözi le az olvasót. Nem egyszer, „csakis az író saját meggyőződése erejénél fogva vagyunk mi is meggyőzve”.⁴² Tolsztoj „meggyőződéseinek és követeléseinek értéke nem ‚helyességükben’ vagy ‚a lényegre pontosan tükröző voltukban’ van, hanem a példátlan erőben és szubjektív bizonyosságban, a követelések kíméletlen következetességében, megragadó ékesszólásukban és lelkiismereti élességükben.”⁴³

Harmadik korszakában, valamennyi adottságának az erkölcsi eszmény alá rendelése folytán, megbomlott benne a művészet és erkölcs korábbi egyensúlya. Önalakítása jurogyivíjságba, beszédművészete morális prédikátorságba, írásművészete erkölcstanító, épületes művek (*Feltámadás*, *Szergij atya* stb.) alkotásába, társadalmi célzatú írásai vallásos publicisztikába futnak ki. A pedagógus Tolsztojt ezekben az években szintén a vallásos elvek érvényre jutása jellemzi. Öregkorában felülkerekedett fiatalkori hajlama: Képzletében inkább bízott, semmint a létező dolgokban. Az elképzelt világ nevében gyűlött minden meglevőt.⁴⁴

A halállal, amely ellen természeti ősereje annyit tiltakozott, vallásos világlátófogása most kibékítette. „A haláltól nem félek, mert Istenben vagyok.

³⁹ Talán szabad úgy vélni, hogy ezzel egy kissé Thomas Mann kérdésére is válaszoltunk: Miért nem vetette meg Tolsztoj, irodalmi alkotásaihoz hasonlóan, a saját erkölcsi nézeteit, tanait? (Tolsztoj, 74. l.)

⁴⁰ Kortársak Lev Tolsztojról, 134. l.

⁴¹ Uo., 174–175. l.

⁴² Maude, 442. l.

⁴³ Gesemann, 195. l.

⁴⁴ M. O. Menyikov észrevétele, idézi Gyceb, II. 762. (1910. IV. 16.)

Mivel Istenben vagyok, nem halok meg. De nem minden ember van Istenben. Aki testének él, elhagyta Istent. Hinni kell Istenben. Mit jelent Istenben élni? Azt jelenti: az igazság szerint élni. Szeretettel élni. Az, aki az igazság szerint él, a szeretetben él, érzi magában az Istent, az halhatatlan, nem fél a haláltól.”⁴⁵

Tolsztoj prófétizmusa, ennek erősen szekuláris és az újszerűt nélkülöző jellege miatt, lelkes követői és a tanai alapján létesült bel- és külföldi kolóniák, telepek ellenére sem vált tömegeket mozgató erővé. Ő maga is sokallotta hívei buzgólkodását és olyasmiket írt tanítványainak, hogy nem szabad új kolostorokat csinálni. Reménykedett ugyan a világ átalakításában, de azt hitte, hogy ez az átalakulás azért megy majd végbe, mert ő, „vagy az emberiség egy más tanítója meg fog győzni mindenkit arról, hogy a jót kell cselekedni”.⁴⁶ Az 1905–1907-es forradalmi évektől ez a „tolsztojizmus” néven ismert irányzat időszerűtlenné vált, kiélte magát.

*

Tolsztoj, az ember, jobb megértéséhez kívántam hozzájárulni. Az igazságtól nem kell a nagy író félteni. Zseniális művészi tehetségével mindig időszerű marad, a világirodalom klasszikusa, akkor is, ha gondolkodásának természetadta és -szabta meghatározottságát, hatóerejének alapjait és korlátait felismerjük.

IRODALOM

- Aimée Alexandre: *Le Mythe de Tolstoï*. Paris 1960.
 René Fülöp-Miller: *Ismeretlen Tolsztoj*. Ford. Benedek Marcell és Havas József. Budapest é. n.
 G. Gesemann: *Tolsztoj und Auerbach*. — In: *Archiv für slawische Philologie*, Bd. 40 (1926), H. 3/4.
 Makszim Gorkij: *Visszaemlékezések, elbeszélések (1913–1926)*. Gorkij Művei 12. k. Budapest 1962.
 N. K. Gudzij: *Tolsztoj*. Ford. Makai Imre. Budapest (1949.)
 Kortársak *Lev Tolsztojról*. Moszkva, Budapest 1982.
 Költő és próféta. A magyar sajtó *Tolsztojról*. Budapest 1976.
 V. I. Lenin: *Lev Nyikolajevics Tolsztojról*. Cikkgyűjtemény. Budapest 1960.
 Thomas Mann: *Tolsztoj*. — In: *Válogatott tanulmányok*. Budapest 1963.
 Uő.: *Goethe und Tolstoi*. Berlin 1932.
 Louise-Dominique Maroger: *Les idées pédagogiques de Tolstoï*. Lille 1974.
 Aylmer Maude: *The life of Tolstoy, I–II*. London 1930.
 Németh László: *Tolsztoj inasaként*. — In: *Költő és próféta*. Budapest 1976.
 Pásztor Árpád: *Tolsztoj tragédiája*. Budapest (1924.)
 Claude Roy: *Descriptions critiques*. 1. köt. Paris 1949.
 Ernest J. Simmons: *Leo Tolstoy*. 2 köt. New York 1960.
 Viktor Sklovskij: *Tolsztoj*. Ford. Soproni András. Moszkva, Budapest 1978.
 Tóbiás Áron (szerk.): *Tolsztoj emlékkönyv*. Budapest 1962.
 Tolsztoj Leó: *Gyónás*. Ford. Makai Imre. *Lev Tolsztoj Művei*, 9. köt. Budapest 1967.
 Uő.: *Tudomány és művészet*. Ford. Rózsahegyi Zoltán. Budapest 1942, 1947.
 Henri Troyat: *Tolsztoj élete*. Ford. Réz Ádám. Budapest 1967.
 Nicolas Weisbein: *L'évolution religieuse de Tolstoï*. Paris (1960.)
 С. Бычков (сост.): *Л. Н. Толстой в русской критике*. Москва 1952², 1960³.
 Н. Н. Гусев: *Летопись жизни и творчества Льва Николаевича Толстого I. (1828–1890), II. (1891–1910)*. Москва 1958, 1960.
 Л. Н. Толстой: *В чём моя вера? Полное собрание сочинений*, т. 23. Москва 1957.
 Uő.: *Дневники (1901)*. Полн. собр. соч., т. 54. Москва 1935.

⁴⁵ Idézi Lunacsarszkij. *Kortársak Lev Tolsztojról*, 469. 1.

⁴⁶ Sklovskij, 416. 1.

Mai svájci német irodalom

SZABÓ JÁNOS

Még mindig hajlamosak vagyunk a mai svájci német irodalmat kizárólag *Dürrenmatt*-tal és *Frisch*-sel azonosítani. Két magyarul megjelent antológia (39, 53), több, nyelvünkre lefordított önálló kötet (vö.: 89) és számos, folyóiratokban — főképp a *Nagyvilágban* — napvilágot látott fordítás, de még a *Helikon* Svájcnak szentelt tematikus száma (42) sem érlelte meg irodalmi köztudatunkban a fölismerést: Nem *Frisch* és *Dürrenmatt* ellenében, hanem velük együtt, részben nyomdokaikon a szűk régió túlmutató jelentőségű irodalom alakult ki az elmúlt két-három évtizedben Svájcban, amelynek vizsgálata nem lebecsülendő helyet foglal el napjaink nemzetközi germanisztikai kutatásában. Az érdeklődés nem csupán esztétikai értékeknek szól. A svájci német irodalom kettős kötődése a német nyelvközösséghez és a nagy demokratikus hagyományokkal rendelkező több nyelvű svájci államhoz, továbbá a körülhatárolható, viszonylag kevésbé diffúz közegben fellépő elméleti érdekességű jelenségek modelljellege magyarázza a témára irányuló tudományos vizsgálatok szaporodását.

(Hogy a jelen publikáció a két klasszikusra vonatkozó óriási szakirodalomról nem referál, az nem azért történik, mintha a szerző, épp az ellenkező végletbe esve, ki próbálná rekeszteni őket a tárgyalt témakörből, hanem mert a rájuk vonatkozó, lényegesen hozzáférhetőbb anyag ismertetése túlságosan megnövelné a dolgozat terjedelmét.)

*

Az 1945 utáni fejlődésről a legátfogóbb áttekintést a Manfred Gsteiger szerkesztette terjedelmes, *Die zeitgenössischen Literaturen der Schweiz* c. Kindler-kötet (36) adja. Gsteiger több mint száz oldalnyi előszavában (35) azt a — Kurt Guggenheim emlékeztető egységfelhívása (37) óta nem vitatott — nézetet támasztja alá érvekkel, hogy nincs svájci nemzeti irodalom, hanem Svájc állam literatúrája négy önálló, egyenrangú egységre oszlik. Gsteiger más tanulmányaiban (33, 34) is harciasan kiáll e felfogás mellett. Hasonló véleményt fejt ki többek között Helbling (41) és Muschg (73).

A Kindler-kötet nagy értéke a germanisztika számára Elsbeth Pulver tanulmánya a svájci német irodalomról (86). Ez a tényekben gazdag, kiegyensúlyozott összefoglalás megbízható kiindulásul szolgál a témakörrel ismerkedőknek, de még a problémával behatóan foglalkozó kutató is talál benne újra meg újra értékes utalásokat. A munka egyetlen hibája, hogy csak 1974-ig tárgyalja a fejlődést. A kiadvány 1980-ban megjelent kétkötetes zsebkönyvváltozata tekintetbe veszi ugyan az időközben történeteket, azonban nem tér el lényegesen az eredetitől. Sajnálatos hiányossága, hogy nincs hozzá regiszter.

Bernhard Wenger 1983-as kis kötete (119) első, futólagos információnak megfelel; Calgari vállalkozása — német változata 1966-ban, olasz nyelvű eredetije 1959-ben jelent meg (19) — nagyobb terjedelme ellenére már újkorában is inkább csak gesztusértékű volt. Ellentétben a két háború közti időszakra vonatkozó alapvető tanulmányával (23) nem különösebben informatív Dieter Fringeli *Von Spitteler zu Muschg* c. kötete (26).

Több gyűjteményes munkák részeként megjelent rövid dolgozat ad képet az újabb svájci irodalomról. Közös jellemzőjük, hogy általános tájékoztatásra törekedvén az írók, művek megnevezésén túl csak jelzik a problémákat, tendenciákat. Így is számos figyelemre méltó megfigyelést tartalmaznak azonban. Max Wehrli (116) a folyamatosságot hangsúlyozza; Oberholzer (79) gazdag felsorolást ad, Obermüller (81) a baloldali értelmiségi szemszögéből összegez, Böhler (14) interkulturális szempontokat emel ki; Demetz (21) gazdaság és irodalom kapcsolataira utal, Linsmayer (59) az irodalmi produkció külső feltételeit méri föl. (Bemutatja például: Igaz, hogy a svájci irodalom az egyre jobban integrálódó, NSZK-központú kapitalista könyvpiacra van utalva. Am mondjuk a Suhrkamp kiadó Svájce-szimpatáijában az is szerepet játszik, hogy a kiadó anyagilag svájci kézben van.) Siegrist (106) sokoldalúan elemzi az irodalom feltételrendszerét; Weibel (117) és nyomdokain Schult (99) az „idill szétrombolásáról” beszél, Hug (45) emócióval telve kéri számon az új irodalmon az elkötelezettséget. Rolf Kieser (49) és Klaus Pezold (84) áttekintése bizonyos distanciával vázolja a témakört, nyilván nem utolsósorban azért, mert tudatában vannak, a német nyelvű irodalom szakértői nincsenek kivétel nélkül meggyőződve a svájci német irodalom önálló vizsgálatának szükségességéről. Valóban tény, hogy bizonyos összefüggések esetén (például a német nyelvű regény fejlődésének utolsó évtizedeit elemezve) nem tűnik célszerűnek az országokénti bontás. Mindazonáltal általánosan elfogadott vélemény, hogy kár volna lemondani az irodalmat alapjaiban meghatározó társadalmi összefüggéseken nyugvó kutatások megerősítéséről — gazdagabbá, differenciáltabbá válik így az irodalomtudomány által nyert kép. Szép példa erre a salzburgi Sigrid Schmid-Bortenschlager dolgozata (98). Óvatos címe, *A — CH: Literatur(en) in Österreich und in der Schweiz. (K)ein Vergleich*”, ellenére alapos kibontásra érdemes komparatistikai (tipológiai) megfigyeléseket tartalmaz napjaink osztrák és svájci irodalmáról. Véggkövetkeztetésében az előbbi a romantikus poétika hagyományaiból, az utóbbit a felvilágosodás tradíciójából gyökerezteti.

Feltűnően kiegyensúlyozatlan a mai svájci német irodalomban az egyes műnemek helyzete. A dráma — Dürrenmatt és Frisch színpadtól való fokozatos visszavonulása után (régi darabjaikat persze továbbra is játsszák világszerte) — a jelentéktelenségbe sülyedt. Ez még Pulver fent említett, finoman fogalmazó összefoglalásából (86) is kitűnik, nem kevésbé abból, hogy az utóbbi években említésre érdemes külön tanulmány nem foglalkozott a mai svájci német szín- műirodalommal.

A líra általános helyzete olyan mint sok helyütt: Szinte többen írnak mint olvasnak verset. Értékek persze így is keletkeznek, amint az kiviláglik Stern áttekintéséből (108). Tanulságos továbbá Weber összefoglaló tanulmánya (111), Dieter Bachmann dolgozata (4) valamint a *Belege* (114), *Gegengewichte* (93), *Kurzwaren* (54), *Lyrik aus der Schweiz* (30) és *Schweizer Lyrik des zwanzigsten Jahrhunderts* (46) c. antológiák. Meglehetősen a felületen mozog Mielczarek líracikke (70). Az elsősorban a költészet vonatkozásában releváns

tájnnyelv problematikáját meggyőzően tárgyalja a *Mach keini Schprüch* c. antológia (28) utószavában Fringeli. Itt említendőek még Baur és Fluck interjúi kortárs írókkal a tájnyelvhasználatról (7).

A próza a legerőteljesebb műnem a mai svájci német irodalomban. A továbbiakban tárgyalt irodalomtudományi vizsgálatok szinte kizárólag vele foglalkoznak, az antológiák vagy csupán vagy túlnyomórészt prózát tartalmaznak. Az NDK-ban megjelent *Schweiz heute* c. kötet (58) egyedül áll azzal, hogy mindhárom műnemből válogat, továbbá azzal is, hogy igen széles körű, reprezentatív panorámát ad. A földrajzi távolság és a nyelvi közösség feszültségéből profitál az *Erkundungen* sorozatban Berlinben kiadott 1974-es és 1983-as gyűjtemény (57, 88) is.

A modern svájci irodalom feltűnő vonása — Schmid—Bortenschlager (98) például a nemzeti ünnep alkalmából tartott beszédeket hozza föl bizonyítékul — az államhoz való sajátosan szoros viszony. Ennek hangsúlyai az utóbbi időkben erősen eltolódtak a kritika irányába. Egyfajta „Hassliebe” érződik az osztrák Residenz-Verlag gondozásában megjelent *Ich hab im Traum die Schweiz gesehen* c. kötet (47) majd minden írásában. Kissé sarkítva, ám összeállításuk és a kísérő tanulmányok ismeretében nem túlozva két ellentétes véglel kifejezésének tekinthetjük a *Geschichten aus der Geschichte der Deutschschweiz nach 1945* (76) és a *Geräusche* (107) c. gyűjteményt. Az első a társadalmi elkötelezettség, az etika elsődleges tisztelete, a második a művészi kifejezés, az esztétika dominanciája jegyében született. Heinz Ludwig Arnold alapvető tanulmánya (2) és Pezold (84) értékes figyelmeztetése alapján a Frisch- és Dürrenmatt-vonal továbbélését láthatjuk ebben a kétirányúságban.

Az erősödő, de művészi értékeket egyelőre csak módjával (Leutenegger, Pedretti, Burkart) létrehozó nőirodalom antológiai a *Frauen-Protokolle aus der Schweiz* (121) és a *Zwischenzeilen* (87). Elsbeth Pulver informatív bevezetője az utóbbi kötethez, valamint a lipcei Ilona Siegel két írása (102, 103) vázolja föl a legjobban az irányzat jellemzőit és perspektíváit.

Afféle rendszeres időközönként jelentkező svájci antológiásornak tekinthető a *Bestand und Versuch* (61), *Texte* (55), *Dieses Buch ist gratis* (91), *Gut zum Druck* (27), *Taschenbuch der Gruppe Olten* (29), *Fortschreiben* (5), *Gegengewichte* (93) és *Kutsch* (92).

A svájci német irodalom jelenének speciális aspektusai közül a nyelvi tényezőre hívja fel a figyelmet a Peter André Bloch által kiadott, gazdagon dokumentált, *Der Schriftsteller und sein Verhältnis zur Sprache* c. kötet (12). A nyelvi kifejezést és az identitáskérdést állítja vizsgálatai középpontjába a „nouveau roman” szakértőjeként ismertté vált Gerda Zeltner (122). Még mindig alapvető Schenker tanulmánya Frisch nyelvéről (94). Nem meggyőző Noke dolgozata (78), amely svájci jellegzetességeket akar kimutatni néhány prózaírónál. Svájc bonyolult nyelvi helyzetének legújabb, autentikus összefoglalása a Robert Schläpfer által kiadott *Die viersprachige Schweiz* c. kötet (96).

Az író és a társadalom ellentétektől nem mentes viszonyát vizsgálja igen világos okfejtésű tanulmányában Kurt Marti (63). A Svájccal való elégedetlenség irodalomtörténeti alapokra helyezése Karl Schmid *Unbehagen im Kleinstaat* c. könyve (97), a gondolat kiterjesztése a képzőművészetre Paul Nizon *Diskurs in der Enge* c. tanulmánya (77). (Mindkét kötet cím szállóigévé lett Svájcban.)

A *Literatur aus der Schweiz* c. kötet (1) az állam és az írók közötti növekvő meg nem értésre hoz meglepő dokumentumokat. Az irodalomban mind

erőteljesebben jelentkező tagadás („Verweigerung”) kérdése — 1986-ban tudományos konferenciát is szenteltek neki — dominál Hans Wysling dolgozatában (120). Mielczarek könyvében (69) a hatvanas-hetvenes évek meghatározó irodalmi tendenciájának véli a minden hagyományost, minden meglévőt elutasító attitűdöt. Ez, ahogy Swiatłowski recenziója jelzi, alighanem túlzó következtetés.

Értékes megfigyeléseket tartalmaz a Frisch és Dürrenmatt utáni generáció állampolgári tudatáról (jóllehet a könyv fő aspektusa a század közepének vizsgálata) Lengborn (56); jellemző fejtegetéseket tartalmaz a patriotizmus kérdéséről Peter von Matt dolgozata (67) és Bichsel *Des Schweizers Schweiz* c. kötete (10). Peter André Bloch e témának is külön kötetet szentelt (13) — csakúgy, mint a művészi produkció kérdésének (11). Főleg az utóbbi mármár a húszas évek *Literarische Weltjének* bombasztikus körkérdéseire emlékeztet. A munkásirodalommal, ill. a munka mint irodalmi téma szerepével foglalkozik Wenger (118). A regionalizmus kérdését feszegeti Mielczarek (71), a hagyományét Honsza (43). A svájci irodalom egyik kedvelt motívumával, a házzal, foglalkozik Kraft (52). Irodalmi igényű beszámoló az 1980-as zürichi zavargásokról a Gruppe Olten két kötete (32) és Reto Hänni munkája (40). A nagyhatású zürichi irodalmi vita anyaga nem Svájcban, hanem a nyugatberlini *Sprache im technischen Zeitalter* c. folyóiratban (123) jelent meg; mintha a mai svájci kutatás — vö. kivált Böhler előadását (15) — el kívánná bagatellizálni az összeütközést.

A svájci irodalom szinte minden megfigyelőjének feltűnő nevelő-felvilágosító vonás és ennek új hangsúlyokkal gazdagodó továbbélése sajátos módon még nem képezte tudományos vizsgálat tárgyát.

Nem közhelyeken lovagol, hanem lényeges kérdésekre keres választ Bucher és Amman interjúgyűjteménye (16). Az első kötet Bichselt, Boesch, Loetschert, Herbert Meiert, Muschgót és Schmidlit szólaltatja meg, a második Burkart, Diggelmann, Federspiel, Marti Nizon, Steiner, O. F. Walter és Wiesner munkásságával ismerteti meg az olvasót.

A Dürrenmattot és Frisch követő nemzedék képviselőinek szentelt tanulmánykötetek közül kiemelendő a Bichserről (44, 83), Nizonról (22, 50), Burgerről (82), Muschgról (90) és E. Y. Meyerről (66) szóló kötet. Az első négy szerző rangját mutatja, hogy mindnyájan vendégprofesszorként a frankfurti egyetemen poétikai előadásokat tartottak. Eléggé önkényes, de nagy tárgyismeretről és irodalomértésről tanúskodik Renate Voris Muschg-tanulmánya (110), precíz Bänzinger Bichsel-kötete (6).

A Heinz Ludwig Arnold szerkesztette *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*ban (3) informatív dolgozatok jelentek meg az alábbi svájci szerzőkről: Jürg Amann, Peter Bichsel, Silvio Blatter, Franz Böni, Rainer Brambach, Beat Brechbühl, Hermann Burger, Walter Matthias Diggelmann, Friedrich Dürrenmatt, Jürg Federspiel, Dieter Fringeli, Max Frisch, Ludwig Hohl, Franz Hohler, Arthur Honegger, Urs Jaeggi, Walther Kauer, Gertrud Leutenegger, Hugo Loetscher, Kurt Marti, E. Y. Meyer, Adolf Muschg, Paul Nizon, Erica Pedretti, Margrit Schriber, Gerold Späth, Verena Stefan, Jürg Steiner, Walter Vogt, Otto F. Walter, Urs Widmer és Emil Zopfi. Egyelőre hiányzik viszont többek között a legjelentősebb lírikusuknak tartott Erika Burkart, a svájci kritika által érdemein felül dicsért Hans Boesch és Gerhard Meier, az NSZK-könyvpiacra egyre inkább ügyeletes sztárrá avanzsáló Jürg Laederach, a kellemetlen igazságokat kimondó Niklaus Meienberg, Werner

Schmidli és Christoph Geiser, a posztumusz kötetével valóságos kultuszt provokáló Fritz Zorn.

Az írók esszé-, beszéd- és tanulmánygyűjteményei közül tanulságos elsősorban Marti (62, 64), E. Y. Meyer (68), Burger (17), Bichsel (8, 9) és Muschg (72, 75) kötete; az irodalomtudomány és a szépirodalom határán mozog Muschg kiváló Keller-könyve (74). Áttekintésünk végén álljon néhány irodalomkritikus neve, akiknek a véleményére általában érdemes figyelni: Dieter Fringeli, Werner Weber, Beatrice von Matt (cikkgyűjteményeik: 24, 25; 112, 113; 65), Heinz F. Schafroth, Anton Krättli, Charles Linsmayer, Hans Rudolf Hilty, valamint azon folyóiratok címe, amelyek nagy rendszerességgel foglalkoznak a modern svájci német irodalom ügyével: *Schweizer Monatshefte*, *Drehpunkt*, *Die Weltwoche*, *Neue Zürcher Zeitung*.

IRODALOM

1. Ammann, Egon/Faes, Eugen (Hg.): *Literatur aus der Schweiz. Texte und Materialien*. Zürich, Frankfurt am Main 1978.
2. Arnold, Heinz Ludwig: Max Frisch und Friedrich Dürrenmatt. Zwei Möglichkeiten literarischer Artikulation. In: *Germanica Wratislaviensia* (Wrocław), 36, 1980. 3–19. l.
3. Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. München 1978 ff.
4. Bachmann, Dieter: *Momente und Motive. Bemerkungen zur deutschsprachigen Lyrik seit 1945*. Zürich 1975.
5. Bachmann, Dieter (Hg.): *Fortschreiben. 98 Autoren der deutschen Schweiz*. Zürich 1977.
6. Bänziger, Hans: Peter Bichsel. *Weg und Werk*. Bern 1984.
7. Baur, Gerhard W./Fluck, Hans Rüdiger: *Warum im Dialekt? Interviews mit zeitgenössischen Autoren*. Bern, München 1976.
8. Bichsel, Peter: *Geschichten zur falschen Zeit*. Darmstadt, Neuwied 1979.
9. Bichsel, Peter: *Der Leser. Das Erzählen. Frankfurter Poetik-Vorlesungen*. Darmstadt, Neuwied 1982.
10. Bichsel, Peter: *Des Schweizers Schweiz*. Zürich 1969.
11. Bloch, Peter André (Hg.): *Gegenwartsliteratur. Mittel und Bedingungen ihrer Produktion. Eine Dokumentation*. Bern, München 1975.
12. Bloch, Peter André (Hg.): *Der Schriftsteller und sein Verhältnis zur Sprache. Eine Dokumentation zu Sprache und Literatur der Gegenwart*. Bern, München 1971.
13. Bloch, Peter André/Hubacher, Edwin (Hg.): *Der Schriftsteller in unserer Zeit. Schweizer Autoren bestimmen ihre Rolle in der Gesellschaft. Eine Dokumentation zu Sprache und Literatur der Gegenwart*. Bern 1972.
14. Böhler, Michael: *Deutsche Literatur im kulturellen Spannungsfeld von Eigenem und Fremdem in der Schweiz*. In: Alois Wierlacher (Hg.): *Das Fremde und das Eigene*. München 1985. 234–261. l.
15. Böhler, Michael: *Der ‚neue‘ Zürcher Literaturstreit. Bilanz nach zwanzig Jahren*. In: Albrecht Schöne (Hg.): *Kontroversen, alte und neue*. Bd. 2. Tübingen 1986. 250–262. l.
16. Bucher, Werner/Ammann, Georges: *Schweizer Schriftsteller im Gespräch*. 2 Bände. Basel 1970, 1971.
17. Burger, Hermann: *Ein Mann aus Wörtern*. Frankfurt am Main 1983.
18. Burkhard, Marianne/Labrousse, Gerd (Hg.): *Zur Literatur der deutschsprachigen Schweiz*. Amsterdam 1979.
19. Calgari, Guido: *Die vier Literaturen der Schweiz*. Olten, Freiburg im Breisgau 1966 — *Elsó kiadás: Storia delle quattro letterature della Svizzera*. Milano 1959.
20. Charvat, Eva/Luck, Rätus: *Bibliographie zur deutschsprachigen Schweizerliteratur, schweizerdeutschen Dialektologie und Namenkunde*. Bern 1975 ff.
21. Demetz, Peter: *Die süße Anarchie. Deutsche Literatur seit 1945. Eine kritische Einführung*. Berlin (West), Frankfurt am Main, Wien 1970. — 13–26: *Die Schweiz*.
22. Estermann, Alfred (Hg.): *Paul Nizon*. Frankfurt am Main 1984.

23. Fringeli, Dieter: Dichter im Abseits. Schweizer Autoren von Glauser bis Hohl. Zürich, München 1974.
24. Fringeli, Dieter: Mein Feuilleton. Gespräche, Aufsätze, Glossen zur Literatur. Breitenbach, Basel 1982.
25. Fringeli, Dieter: Reden und andere Reden. Politik und Sprache. Basel 1979.
26. Fringeli, Dieter: Von Spitteler zu Muschg. Literatur der deutschen Schweiz seit 1900. Basel 1975.
27. Fringeli, Dieter (Hg.): Gut zum Druck. Literatur aus der deutschen Schweiz seit 1964. Zürich, München 1972.
28. Fringeli, Dieter (Hg.): Mach keine Schprüche. Schweizer Mundartlyrik des 20. Jahrhunderts. Zürich, München 1972. 91—101: Dieter Fringeli: Agonie der Mundartdichtung? Drei Bestandsaufnahmen.
29. Fringeli, Dieter/Nizon, Paul/Pedretti, Erica (Hg.): Taschenbuch der Gruppe Olten. Zürich 1974.
30. Geerk, Frank (Hg.): Lyrik aus der Schweiz. Zürich 1974.
31. Grimm, Reinhold: Eiszeit und Untergang. Zu einem Motivkomplex in der deutschen Gegenwartsliteratur. In: Schweizer Monatshefte, 1981. 155—186. 1.
32. Gruppe Olten (Hg.): Die Zürcher Unruhe. 2 Bände. Zürich 1980, 1981.
33. Gsteiger, Manfred: Four literatures in one. In: Times Literary Supplement, 7.12.1984. 1431. 1.
34. Gsteiger, Manfred: Opposition — Integration — Dialog. Die Literatur der Deutschschweiz und die Literaturen der sprachlichen Minoritäten der Schweiz. In: Klaus Pezold (Hg.): Deutschsprachige Literatur der Schweiz in den sechziger und siebziger Jahren. Leipzig 1984. 50—57. 1.
35. Gsteiger, Manfred: Die zeitgenössische Schweiz und ihre Literaturen. Eine Einführung. In: Manfred Gsteiger (Hg.): Die zeitgenössischen Literaturen der Schweiz. Zürich, München 1974. 15—139. 1.
36. Gsteiger, Manfred (Hg.): Die zeitgenössischen Literaturen der Schweiz. Zürich, München 1974. (Aktualisierte Aufl.: Frankfurt am Main 1980. 2 Bände)
37. Guggenheim, Kurt: Heimat oder Domizil? Die Stellung des deutschschweizerischen Schriftstellers in der Gegenwart. Zürich 1961.
38. Günther, Werner: Dichter der neueren Schweiz. 2 Bände. Bern, München 1963, 1968.
39. Hajnal Gábor (szerk.): Vándorkő. Mai svájci költők. Budapest 1976. 161—166. 1. Hajnal Gábor: Utószó.
40. Hänni, Reto: Zürich, Anfang September. Frankfurt am Main 1981.
41. Helbling, Hanno: Es gibt (k)eine Schweizer Nationalliteratur. In: Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung. Jahrbuch 1980. 1. Lieferung. Heidelberg 1980. 51—58. 1.
42. Helikon, 30. évf., 2—4. sz., 1984: Svájce népeinek irodalma — svájci irodalom?
43. Honsza, Norbert: Zum Traditionsproblem in der schweizerischen Gegenwartsliteratur. In: Klaus Pezold (Hg.): Deutschsprachige Literatur der Schweiz in den sechziger und siebziger Jahren. Leipzig 1984. 112—119. 1.
44. Hoven, Herbert (Hg.): Peter Bischel: Auskunft für Leser. Darmstadt, Neuwied 1984.
45. Hug, Heinz: Engagement und Resignation. Zu einigen neuen Werken deutschschweizerischer Prosaliteratur. In: Kürbiskern, 21. évf., 1. sz., 1986. 63—75. 1.
46. Jentzsch, Bernd (Hg.): Schweizer Lyrik des zwanzigsten Jahrhunderts. Gedichte aus vier Sprachregionen. Zürich 1979.
47. Jung, Jochen (Hg.): Ich hab im Traum die Schweiz gesehn. 35 Schriftsteller aus der Schweiz schreiben über ihr Land. Salzburg, Wien 1980.
48. Kieser, Rolf: Gegenwartsliteratur der deutschen Schweiz. In: The German Quarterly, 41. évf., 1. sz., 1968. 71—83. 1.
49. Kieser, Rolf: Schweizer Literatur nach 1945. Versuch eines Portraits. In: Text & Kontext, 11. évf., 2. sz., 1983. 217—240.
50. Kilchmann, Martin (Hg.): Paul Nizon. Frankfurt am Main 1985.
51. Kohlschmidt, Werner (Hg.): Bürgerlichkeit und Unbürgerlichkeit in der Literatur der Deutschen (sic!) Schweiz. Bern, München 1978.
52. Kraft, Martin: ‚Schweizerhaus‘. Das Haus-Motiv im Deutschschweizer Roman des 20. Jahrhunderts. Bern, Frankfurt am Main 1971.
53. Kurucz Gyula (szerk.): Szabályzatok. Mai svájci elbeszélők. Budapest 1976.
54. Kurzwaren. Schweizer Lyriker 1—4. Bern 1975 ff.
55. Leber, Hugo (Hg.): Texte. Prosa junger Schweizer Autoren. Zürich 1964.
56. Lengborn, Thornbjörn: Schriftsteller und Gesellschaft in der Schweiz. Eine Studie zur Behandlung der Gesellschaftsproblematik bei Zollinger, Frisch und Dürrenmatt. Frankfurt am Main 1972.

57. Links, Roland (Hg.): *Erkundungen*. 35 Schweizer Erzähler. Berlin 1974.
58. Links, Roland/Quaas, Ingeborg/Simon, Dietrich/Villain, Jean (Hg.): *Schweiz heute*. Ein Lesebuch. Berlin 1976.
59. Linsmayer, Charles: *Literaturbrief aus der Schweiz*. In: *Litfass*, 8. évf., 30. sz., 1984. 4—11. l.
60. Loetscher, Hugo: *Die intellektuelle Situation der Schweiz von heute*. In: George J. Metcalf/H. Stefan Schultz (Hg.): *Deutsche Beiträge zur geistigen Überlieferung*. Bd. 7. Heidelberg 1972. 260—277. l.
61. Mariacher, Bruno/Witz, Friedrich (Hg.): *Bestand und Versuch*. Schweizer Schrifttum der Gegenwart. Zürich, Stuttgart 1964.
62. Marti, Kurt: *Ruhe und Ordnung*. Aufzeichnungen, Abschwweifungen 1980—1983. Darmstadt, Neuwied 1984.
63. Marti, Kurt: *Die Schweiz und ihre Schriftsteller — die Schriftsteller und ihre Schweiz*. Zürich 1966.
64. Marti, Kurt: *Zum Beispiel*. Bern 1972. Ein politisches Tagebuch. Darmstadt, Neuwied 1973.
65. Matt, Beatrice von: *Lesarten*. Zur Schweizer Literatur von Walser bis Muschg. Zürich 1985.
66. Matt, Beatrice von (Hg.): *E. Y. Meyer*. Frankfurt am Main 1983.
67. Matt, Peter von: *Kritischer Patriotismus*. In: Klaus Pezold (Hg.): *Deutschsprachige Literatur der Schweiz in den sechziger und siebziger Jahren*. Leipzig 1984. 41—49. l.
68. Meyer, E. Y.: *Die Hälfte der Erfahrung*. Essays und Reden. Frankfurt am Main 1980.
69. Mielczarek, Zygmunt: *Od tradycji do eksperymentu*. Katowice 1979.
70. Mielczarek, Zygmunt: *Das Überlieferte in Fortführung und Auflösung*. Zur deutschsprachigen Schweizer Lyrik in den 60er und 70er Jahren. In: *The German Quarterly*, 55. évf., 3. sz., 1982. 309—315. l.
71. Mielczarek, Zygmunt: *Zum Problem des Regionalismus in der schweizerischen Literatur*. In: *Germanica Wratislaviensia*, 21. évf., 1975. 37—54. l.
72. Muschg, Adolf: *Besprechungen 1961—1979*. Basel, Boston, Stuttgart 1980.
73. Muschg, Adolf: *Gibt es eine schweizerische Nationalliteratur?* In: *Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung*. Jahrbuch 1980. 1. Lieferung. Heidelberg 1980. 59—68. l.
74. Muschg, Adolf: *Gottfried Keller*. München 1977.
75. Muschg, Adolf: *Literatur als Therapie? Ein Exkurs über das Heilsame und das Unheilbare*. Frankfurter Vorlesungen. Frankfurt am Main 1981.
76. Niederhauser, Rolf/Zingg, Martin (Hg.): *Geschichten aus der Geschichte der Deutschschweiz nach 1945*. Darmstadt, Neuwied 1983.
77. Nizon, Paul: *Diskurs in der Enge*. Aufsätze zur Schweizer Kunst. Bern 1970.
78. Noke, Knuth: *Zur linguistischen Charakteristik der deutschen Literatursprache bei Schweizer Erzählern der Gegenwart am Beispiel ausgewählter Kurzprosa von Peter Bichsel, Adolf Muschg, Jürg Federspiel und Gerold Späth*. In: Klaus Pezold (Hg.): *Deutschsprachige Literatur der Schweiz in den sechziger und siebziger Jahren*. Leipzig 1984. 58—59. l.
79. Oberholzer, Otto: *Die Literatur der Gegenwart in der Schweiz*. In: Manfred Durzak (Hg.): *Die deutschsprachige Literatur der Gegenwart*. Aspekte und Tendenzen. Stuttgart 3. Auflage, 1976. 425—439. l.
80. Oberholzer, Otto: *Spiegelungen der Gegenwart in der modernen Literatur der deutschen Schweiz*. In: *Moderna Språk*, 62. évf., 1. sz. 1968. 38—54. l.
81. Obermüller, Klara: *Die Literatur der Gegenwart in der Schweiz*. In: Manfred Durzak (Hg.): *Deutsche Gegenwartsliteratur*. Stuttgart 1981. 620—631. l.
82. Paschek, Carl (Hg.): *Hermann Burger*. Frankfurt am Main 1986.
83. Paschek, Carl (Hg.): *Peter Bichsel*. Frankfurt am Main 1982.
84. Pezold, Klaus: *Die deutschsprachige Literatur der Schweiz in den sechziger und siebziger Jahren*. Probleme, Thesen und offene Fragen. In: Klaus Pezold (Hg.): *Deutschsprachige Literatur der Schweiz in den sechziger und siebziger Jahren*. Leipzig 1984. 7—40. l.
85. Pezold, Klaus (Hg.): *Deutschsprachige Literatur der Schweiz in den sechziger und siebziger Jahren*. Leipzig 1984.
86. Pulver, Elsbeth: *Die deutschsprachige Literatur der Schweiz seit 1945*. In: Manfred Gsteiger (Hg.): *Die zeitgenössischen Literaturen der Schweiz*. Zürich, München 1974. 143—406. l.
87. Pulver, Elsbeth/Dallach, Sybille (Hg.): *Zwischenzeilen*. Schriftstellerinnen der deutschen Schweiz. Zürich, 1985.

88. Quaas, Ingeborg (Hg.): Erkundungen II. 42 Schweizer Erzähler. Berlin 1984.
89. Radó György: Magyar-svájci irodalmi kapcsolatok. In: Helikon, 1984. 319—329. 1.
90. Ricker-Abderhalden, Judith (Hg.): Über Adolf Muschg. Frankfurt am Main 1979.
91. Ruff, Theo/Wehrli, Peter K. (Hg.): Dieses Buch ist gratis. Texte zeitgenössischer Schweizer Schriftsteller. Zürich 1971.
92. Schaftroth, Heinz F./Ammann, Egon (Hg.): Kutsch. Literatur aus der Schweiz. Ein Jahrbuch. Zürich 1983.
93. Schaub, Hanns (Hg.): Gegengewichte. Lyrik unserer Tage aus dem deutschsprachigen Raum der Schweiz. Basel 1978.
94. Schenker, Walter: Die Sprache Max Frischs in der Spannung zwischen Mundart und Schriftsprache. Berlin (West) 1969.
95. Scherer, Bruno Stephan: Innerschweizer Schriftsteller. Texte und Lexikon. Luzern 1977.
96. Schläpfer, Robert (Hg.): Die viersprachige Schweiz. Zürich, Köln 1982.
97. Schmid, Karl: Unbehagen im Kleinstaat. Untersuchungen über Conrad Ferdinand Meyer, Henri-Frédéric Amiel, Jakob Schaffner, Max Frisch, Jakob Burckhardt. Zürich, Stuttgart 1963.
98. Schmid-Bortenschlager, Sigrid: A—CH: Literatur(en) in Österreich und in der Schweiz. (Kein Vergleich. In: Kurt Bartsch u. a. (Hg.): Für und wider eine österreichische Literatur. Königstein/Ts. 1982. 116—129. 1.
99. Schult, Klaus—Dieter: „Die Zerstörung der Idylle hat begonnen ...“ Zu einigen Entwicklungstendenzen in der deutschsprachigen Prosaliteratur der Schweiz in den sechziger Jahren. In: Weimarer Beiträge, 1984. 1276—1295. 1.
100. Schweizer Schriftsteller. Ecrivains Suisses. Scrittori Svizzeri. Scriptuors Svizzers. Zürich 1973.
101. Sedelnik, Wladimir D.: Die Literatur der Schweiz in den siebziger Jahren. In: Kunst und Literatur, 12, 1982.
102. Siegel, Ilona: An einem Ort muß man anfangen. In: Weimarer Beiträge, 1984. 1382—1390. 1.
103. Siegel, Ilona: Der Beitrag deutschsprachiger Schweizer Autorinnen zur Literaturentwicklung der siebziger Jahre. In: Klaus Pezold (Hg.): Deutschsprachige Literatur der Schweiz in den sechziger und siebziger Jahren. Leipzig 1984. 130—139. 1.
104. Siegrist, Christoph: Der engagierte Zeitroman in der neueren Schweizer Literatur. In: Schweizer Monatshefte, 1974. 700—713. 1.
105. Siegrist, Christoph: Gefährdung und Behauptung — Überlegungen zur Kontinuität der Schweizer Literatur im 20. Jahrhundert. In: Albrecht Schöne (Hg.): Kontroversen, alte und neue. Bd. 10. Tübingen 1986. 63—71. 1.
106. Siegrist, Christoph: Nationalliterarische Aspekte bei Schweizer Autoren. In: Ludwig Fischer (Hg.): Literatur in der Bundesrepublik Deutschland bis 1967. München 1986. 651—671. 1.
107. Steiner, Beatrice/Meyer, E. Y. (Hg.): Geräusche. Eine Schweizer Anthologie. Karlsruhe 1982.
108. Stern, Martin: Die Lyrik der deutschsprachigen Schweiz seit 1945. In: Text & Kontext, 11. évf., 2. sz. 1983. 241—275. 1.
109. Text & Kontext, 1983: Deutschsprachige Literatur der Schweiz nach 1945 (Themenheft).
110. Voris, Renate: Adolf Muschg. München 1984.
111. Weber, Werner: Die Entwicklung der Lyrik seit 1945 in der Schweiz. In: Klaus Weissenberger (Hg.): Die deutsche Lyrik. 1945—1975. Düsseldorf 1981. 62—77. 1.
112. Weber, Werner: Forderungen. Bemerkungen und Aufsätze zur Literatur. Zürich, Stuttgart 1970.
113. Weber, Werner: Tagebuch eines Lesers. Bemerkungen und Aufsätze zur Literatur. Olten, Freiburg im Breisgau 1965.
114. Weber, Werner (Hg.): Belege. Gedichte aus der deutschen Schweiz seit 1900. Zürich, München 1978.
115. Weber, Werner (Hg.): Helvetische Steckbriefe. 47 Schriftsteller aus der deutschen Schweiz seit 1800. Zürich, München 1981.
116. Wehrli, Max: Gegenwartsdichtung der deutschen Schweiz. In: Deutsche Literatur in unserer Zeit. Göttingen, 3. Aufl., 1961. 105—124. 1.
117. Weibel, Jürg: Die Zerstörung der Idylle hat begonnen. Zu neuen Tendenzen in der Schweizer Literatur. In: Drehpunkt, 10. évf., 39. sz., 1978. 29—33. 1.
118. Wenger, Bernhard: Nachwort. Die literarische Darstellung der Arbeiterbewegung vom 2. Weltkrieg bis heute. In: Erwin Marti: Aufbruch. Sozialistische und Arbeiterliteratur in der Schweiz. Zürich 1977. 199—211. 1.

119. Wenger, Bernhard: Die vier Literaturen der Schweiz. Zürich 1983.
120. Wysling, Hans: Zum deutschschweizer (sic !) Roman von 1945 bis zur Gegenwart. In: Text & Kontext, 11. évf., 2. sz., 1983. 276—290. l.
121. Wyss, Laure (Hg.): Frauen-Protokolle aus der Schweiz. Darmstadt, Neuwied 1981.
122. Zeltner, Gerda: Das Ich ohne Gewähr. Gegenwartsautoren aus der Schweiz. Zürich, Frankfurt am Main 1980.
123. Der Zürcher Literaturstreit. Eine Dokumentation. In: Sprache im technischen Zeitalter, 22, 1967. 83—206. l. és 26, 1968. 87—180. l.
124. Zwischensaison. Textbuch der Gruppe Olten. 2 Bände. Basel 1975, 1976.

Sőtér István

1913—1988

Néhány hónapja, június 1-én ünnepeltük 75. születésnapját. Az ünneplésbe bizonyos kimondatlan nyugtalanság is vegyült. Tudtuk, hogy beteg, ám bízunk abban, hogy szívós szervezete legyőzi a kórt. Halála váratlanul ért és megrázta tanítványait, barátait, tisztelőit.

Korunk egyik legnagyobb tudósa és egy kiváló író távozott körünkől. Neve ismert volt nemcsak hazájában, de szerte a világon.

De őt a rang, a kitüntetések izgatták a legkevésbé. Még szegedi diákévei alatt kialakított magában egy értékrendet, amely a budapesti Eötvös-kollégiumban és a párizsi École Normale Supérieure-ben teljesedett ki. Magyar—francia—német szakos tanárnak készült. Többször vall arról, hogy a legnagyobb hatást Gombóc Zoltán és Gyergyai Albert gyakorolta rá. A párizsi évet maga Sőtér István a *Két iskola* c. írásában ekképpen jellemezte: „[. . .] szellemi, csaknem misztikus hitet oltott belém az akkori Párizs, hitet a demokráciában, mely a silányok erőszakával az emberiség jobbik részét állítja szembe [. . .]”. Corneille-ről írta szakdolgozatát, a francia klasszicizmus elméletirőiről, stilisztikájáról doktori értekezését.

1939-ben jelent meg első regénye, a *Fellegjárás*, amely nagy vitát váltott ki a korabeli magyar irodalomkritikában, de a legkomolyabb és életbevágó kérdések felvetését nem vitatták el tőle. Utána már a francia szellem hatása foglalkoztatja a régi Magyarországon, majd Jókai Mórról szóló monográfiáját készíti el. Ha a múlt jelenségeit vizsgálta, akkor is a jelenhez szólt. Egyszerre volt irodalomtörténész és szépíró. Találóan jellemzi életművét egyik méltatója, amikor arra a következtetésre jut: „[. . .] ha nem a megírás időpontjára figyelünk, hanem ahogy az egyes konkrét műveknek a cselekménye mikor játszódik, akkor meglepő eredményre jutunk. Kiderül, hogy Sőtér irodalomtörténeti monográfiái által feldolgozott időszakasz akkor zárul, amikor a regényei elkezdődnek.”

Rendkívüli tiszteletet váltott ki, hogy olyan időszakokban elemzi a liberalizmust vagy a romantikát, amikor az éppen nem volt népszerű, elismerésre szolgáló teljesítmény. Vállalta az ezzel járó vitákat, későbben egy interjúban csak annyit jegyzett meg: „szerettem a magam feje után járni.” Ugyanakkor élete egyik legszebb korszakának az 1945—1948 közötti éveket tekinti.

1948-tól alapvetően irodalomtudománnyal foglalkozott. Nagy monográfiái jelzik teljesítményét. Az *Eötvös József*, *Nemzet és Haladás*, *Álom a történelemről*, *Madách Imre* és *Az ember tragédiája* irodalomtörténetírásunk legértékesebb lapjai közé tartoznak.

Fölélesztette a magyar összehasonlító irodalomtudomány tradícióit. 1962-ben nemzetközi konferenciát szervezett Budapesten, amelyen részt vettek

t. h. Étiemble, Anna Balakian, V. Zsirmunszkij, M. Alekszejev. Ő munkálkodott azon, hogy a szovjet irodalomtudomány bekapcsolódjék — visszanyúlva hagyományaihoz — a nemzetközi komparatiztika vérkeringésébe. Inspirálólággal hatott a szovjet kutatásokra a romantika területén, hiszen anélkül a realizmus sem érthető és egysíkú. Sőtér a valóság keresésében vállalta a kalandot, olyan megközelítéseket választott, amelyet előtte kevesen műveltek: „[...] az új irodalom” — írja a *Játék és valóság* bevezető esszéjében, önmagáról és pályatársairól — „sem a valóság tagadását, az álom anarchiáját kívánta ültetni a realizmus helyébe, hanem egy új realizmus feltételeit kereste, szenvedélyesen és szélsőségesen, mániákusan és megszállottan — igen, egy új realizmus feltételeit: gazdagabbat és valóságosabbat [...]”

Mérhetetlen gazdagságokat fedezett fel a magyar irodalomban, amelyet mindig a világirodalom integráns részének tekintett, s bárhol járt irodalmi *Világtájakon*, mindig hazatért, visszakanyarodott. Pedig otthonosan mozgott és fölényes biztonsággal tájékozódott lenyűgözően széles intellektuális horizontján. Az irodalom mellett érdekelte a zene, a színház, a festészet. Sokoldalúság és nyitottság határozta meg kutatói módszerét, ezt plántálta bele tanítványaiába is.

A hetvenes években megújultan folytatta a megélt tapasztalat bölcsességével és ifjúságot sugárzó erővel szépírói tevékenységét. Regénytrilógiája: *Az elveszett bárány*, a *Budai oroszán* és a *Bárányszoptató oroszán* a modern magyar próza legrangosabb művei közé tartoznak.

Minden mondata, előadása éppen úgy mint esszéi és könyvei szépen megkomponáltak és elegánsak voltak, ugyanúgy, mint megjelenése, basszusának csengése. Élmény volt vele minden beszélgetés, zavarba ejtő tudása mégis felszabadította partnerét, úgy tudta irányítani a diskurzust. Egy-egy kérdése már újabb szempontokat sorakoztatott, a téma átgondolására készítetett, megújulásra biztatott, mint ahogy önmaga is mindig újra és eltérően válaszolta meg a legkomolyabb, leglényegesebb kérdéseket. Igényesség és elegancia jellemezte egész életét, emberként, tudósként, íróként, tanárként és barátként. Volt tanítványai ezért keresték fel újra és újra, ő pedig széles körű tevékenysége és elfoglaltsága mellett is mindig talált időt az eszmecsereére. Szerette az életet, felül tudott emelkedni a legnehezebb megrázkódtatáson is.

A veszteséget, mely halálával érte olvasóit, tanítványait, barátait, ma még talán nem is fogjuk fel teljes egészében. Nagyon sokszor fogunk gondolni rá, könyvei, szárnyaló szellemisége, elmélyülésre serkentő írásai velünk maradnak, felelősségre intenek, ösztönöznek. Talán így pótolja majd azt a hiányt, amelyet eltávozásával okozott Sőtér István Kossuth-díjas akadémikus és József-Attila díjas író, a professzor úr.

Rév Mária

A Magyarországon megjelent világirodalmi témájú publikációk bibliográfiája 1987

A bibliográfia azokat a könyveket és folyóiratokat veszi figyelembe, amelyek 1987-es jelzéssel jelentek meg. Összeállításunk nem tartalmaz szépirodalmi műveket, recenziókat, kerekasztal-beszélgetéseket, valamint a napilapok világirodalmi vonatkozású közleményeit.

A világirodalomról általában

Könyvek:

1. Bécsy Tamás: A cselekvés lehetősége: A drámai akció története Shakespeare-től a XIX. század végéig. — Budapest: Magvető, 1987. — 429 p.
2. Boccacciotól Salingerig: Novellaértelmezések / szerk. Szávai János. — 2. kiad. — Budapest: Tankvk., 1987. — 198 p.
3. Csúri Károly: Lehetséges világok: Tanulmányok az irodalmi műértelmezés témaköréből. — Budapest: Tankvk., 1987. — 403 p.
4. A komparatiztika kézikönyve / [szerk. Fried István, ... Kovács Sándor]; [ford. Bába Iván, Burján Mónika, Fried István]; [kiad. a József Attila Tudományegyetem Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszéke]. — Szeged: JATE, 1987. — IX, 217 p. (Acta Universitatis Szegediensis de Attila József Nominatae)
5. Kulcsár Szabó Ernő: Műalkotás, szöveg, hatás. — Budapest: Magvető, 1987. — 578 p. (Elvek és utak)
6. A reneszánsz szimbolizmus / Ikonográfia, emblematika, Shakespeare [szerk. Fabiny Tibor, Pál József, Szőnyi György Endre]; [ford. Balló Andrea et al.] — Szeged: JATE, 1987. — 270 p., [18]t. fol. (Acta Universitatis Szegediensis de Attila József Nominatae) (Ikonológia és műértelmezés)
7. Szabolcsi Miklós: Világirodalom a 20. században: Főbb áramlatok; [a névmutatót kész. Tóth Nóra]. — Budapest: Gondolat, 1987. — 243 p.
8. Szegedy-Maszák Mihály: „A regény, amint írja önmagát”: Elbeszélő művek vizsgálata. — 2. kiad. — Budapest: Tankvk., 1987. — 237 p. (Műelemzések kiskönyvtára)

Tanulmányok:

9. Alexa Károly: Világkép és novellaforma a XIX–XX. század fordulóján. = Új írás. 27. 1987. 3. p. 82–88.
10. Bécsy Tamás: Az ontológiai műnemelmélet szükségességéről. = Kritika. [19]87. 3. p. 23–28.
11. Bilocerkivec, Nataka: Prométheusz alakja a mai irodalomban. = Szovj. irod. 1987. 6. p. 150–168.
12. Bollobás Enikő: A posztmodern költészet nagy folyóiratai (1951–86). = Helikon. 33. 1987. 1–3. p. 113–125.
13. Claudon, Francis: Az irodalom, a zene és a képzőművészet kapcsolatai. = A komparatiztika kézikönyve. — Szeged: JATE, 1987. — p. 148–174.
14. Csikvári Gábor: A modern regény kompozíciója. = Magyartanítás. 30. 1987. 4. p. 145–153.
15. Ćurišin, Dionyz: A nemzetközi irodalmi folyamat ellentmondásosságának kérdései. = A komparatiztika kézikönyve. — Szeged: JATE, 1987. — p. 53–74.

16. Fambrough, Preston: Hubris and bestiality: a tragic archetype. = *Neohelicon*. 14. 1987. 1. p. 223–238.
17. Federmann, Raymond: „Szürfikció” – négy észrevétel a regényírás jövőjéről. (Ford. Szegedy-Maszák Mihály). = *Helikon*. 33. 1987. 1–3. p. 154–159.
18. Fried István: Jegyzetek a kapcsolatformákról. = *A komparatistika kézikönyve*. – Szeged: JATE, 1987. – p. 75–92.
19. Gass, William H.: A regényjellem fogalma. (Ford. Abádi Nagy Zoltán). = *Helikon*. 33. 1987. 1–3. p. 159–160.
20. Gass, William – Gardner, John: Vita a regényről. (Ford. Kodolányi Gyula). = *Helikon*. 33. 1987. 1–3. p. 161–172.
21. Halász Anna Mária: The metamorphoses of satire. = *Acta litt. Acad. Sci. Hung.* 29. 1987. 1–2. p. 3–8.
22. Juhász Edit: A műfordítás mozzanatai és a műfordítói gondolkodás különböző útjai. = *Pollack Mihály Műsz. Főisk. tud. Közlem. Társadtud.* 1987. p. 205–210.
23. Kerényi Ferenc: Komparatistika és színház történet. = *A komparatistika kézikönyve*. – Szeged: JATE, 1987. – p. 205–217.
24. Kiss Gy. Csaba: Contradictions of the national image in East-Central-European anthems. = *Acta litt. Acad. Sci. Hung.* 29. 1987. 3–4. p. 381–401.
25. Kiss Gy. Csaba: Közép-európai írók – Közép-Európáról. = *Valóság*. 30. 1987. 5. p. 56–63.
26. Kiss Gy. Csaba: Ubi leones. Introduction to a non-existent reader. = *New Hung. q.* 108. 1987. p. 75–87.
Közép-Európa irodalmáról.
27. Kowan, Steven et al.: Történeti kérdések és irodalmi válaszok, dialógus. = *A reneszánsz szimbolizmus*. – Szeged: JATE, 1987. – p. 217–243.
28. Kürtösi Katalin: A kétnyelvűség fogalma és irodalmi megnyilvánulása. = *A komparatistika kézikönyve*. – Szeged: JATE, 1987. – p. 93–117.
29. Levartov, Denise: Jegyzetek az organikus formáról. (Ford. Bollobás Enikő). = *Helikon*. 33. 1987. 1–3. p. 180–185.
30. Lukács Borbála: Összehasonlítás és összehasonlító irodalomtörténetírás. = *A komparatistika kézikönyve*. – Szeged: JATE, 1987. – p. 12–21.
31. Lukács György: Az 1917-es nagy október és a mai irodalom. Ford. és bev. Széchenyi Ágnes. = *Nagyvilág*. 32. 1987. 10. p. 1536–1550.
32. Nagy Péter: Az irodalmak körtánca. Kölcsönhatások az irodalomban. [Franciából] ford. Fázsy Anikó. = *Nagyvilág*. 32. 1987. 4. p. 602–607.
33. Odorics Ferenc: Az irodalomtudomány mint az összehasonlítás cselekvése. = *A komparatistika kézikönyve*. – Szeged: JATE, 1987. – p. 22–42.
34. Olson, Charles: Emberi mindenség. (Ford. Kodolányi Gyula). = *Helikon*. 33. 1987. 1–3. p. 172–179.
35. O'Neill, Patrick: On playing with words: the sense of humour and the sense of literature. = *Acta litt. Acad. Sci. Hung.* 29. 1987. 1–2. p. 31–38.
36. Pál József: Az irodalmi és képzőművészeti alkotások összehasonlításának területéről. = *A komparatistika kézikönyve*. – Szeged: JATE, 1987. – p. 175–188.
37. Polet, Cora: The literary translator as a tightrope walker. = *Babel*. 33. 1987. 2. p. 72–74.
38. Pomogáts Béla: Idegen tükrökben. = *Nyelvünk kult.* 67. 1987. p. 27–36.
A világirodalom magyarságképéről.
39. Poszler György: A műelemzés válaszútjai. = *Nyelvped. írások*. 9. 1987. p. 96–111.
40. Siatris, Karen: A posztmodern művészetről. (Ford. Raáb György). = *Helikon*. 33. 1987. 1–3. p. 185–187.
41. Sukenick, Ronald: Tizenkét kompozíciótani kitérő. (Ford. Hernádi Miklós). = *Helikon*. 33. 1987. 1–3. p. 145–153.
42. Szabó Júlia: Kassák and the international avant garde. = *New Hung. q.* 106. 1987. p. 117–124.
43. Szabolcsi Miklós: World literature of the last decade: a survey. = *Neohelicon*. 14. 1987. 1. p. 115–126.
44. Szávai János: Változatok a novellára. = *Boccacciotól Salingerig Novellaértelmezések / szerk. Szávai János*. – 2. kiad. – Budapest: Tankvk., 1987. – p. 7–20.
45. Szegedy-Maszák Mihály: Az elbeszélő művek rétegei. = „A regény, amint írja önmagát”: Elbeszélő művek vizsgálata / Szegedy-Maszák Mihály. – 2. kiad. – Budapest: Tankvk., 1987. – p. 5–33.
46. Szegedy-Maszák Mihály: Mítosz és történetmondás. = „A regény, amint írja önmagát”.

- gát": Elbeszélő művek vizsgálata / Szegedy-Maszák Mihály. — 2. kiad. — Budapest: Tankvk., 1987. — p. 34–57.
47. Szegedy-Maszák Mihály: Modern és posztmodern: ellentmondás vagy összhang? = *Helikon*. 33. 1987. 1–3. p. 43–58.
48. Sziklay László: A közép- és kelet-európai irodalmak összehasonlító vizsgálatának speciális szempontjai. = *A komparatistika kézikönyve*. — Szeged: JATE, 1987. — p. 43–52.
49. Szilágyi Imre: A filozófiai regény nyomában. = *Doxa*. 10. 1987. p. 221–236.
50. Zsilka Tibor: Comics as an art form. — *A képregény mint műfaj*. = *Interpress graph*. [19]87. 4. p. 40–47., [mell.] p. 9–10.

Világirodalom — magyar irodalom. Műfordítók, irodalomtörténészek

51. Ágoston Vilmos: Előítéletek nélküli önazonosság. = *Élet irod.* 31. 1987. 31. p. 8. Franyó Zoltánról.
52. Bodor Pál: Vajon ki volt Franyó Zoltán? = *Kritika*. [19]87. 7. p. 2.
53. Fehér Pál, E.: Kardos László emlékezete. = *Kritika*. [19]87. 3. p. 35.
54. Keresztury Dezső: Egy lírai filológus. Szauder Józsefről. = *Új írás*. 27. 1987. 4. p. 86–90.
55. Kéry László: Kardos László. 1898–1987. = *Nagyvilág*. 32. 1987. 4. p. 572–578.
56. Király István: Az emberhez méltó élet példája. = *Szovj. irod.* 1987. 5. p. 137–139. Kardos Lászlóról.
57. Kiss Gy. Csaba: A közvetítő felelőssége. A 75 éves Sziklay Lászlót köszöntve. = *Jelenkor*. 30. 1987. 5. p. 461–463.
58. Lengyel Béla: Trócsányi Zoltánról, születésének századik évfordulóján. = *Filol. közl.* 32–33. 1986/1987. 3–4. p. 295–296.
59. Lengyel Béla: A világirodalom szolgálatában. (Kardos László). = *Szovj. irod.* 1987. 5. p. 140–143.
60. Takács Tibor: Franyó Zoltán túlélései. = *Új tükör*. 24. 1987. 31. p. 8.
61. Varga József: Király György centenáriuma. = *Új tükör*. 24. 1987. 48. p. 19.

Az antik irodalomról

62. Borges, Jorge Luis: A Homérosz fordítások. Ford. Ertl István. = *Alors*. 2. 1987. p. 2–23.
63. Mihályi Gábor: A klasszikus görög dráma múlt és jelen ütközésében. — Budapest: Akad. K., 1987. — 187 p. (Korunk tudománya)
64. Paksy Ágnes: Kapcsolódások. Hipotézisvázlat a görög tragédia szerkezeti ritmusának vizsgálatához. = *Életünk*. 24. 1987. 8. p. 747–762., 10. p. 975–992.
65. Szepes Erika: Kipontozzuk vagy kimondjuk? Gondolatok a szövegértelmezésről és műfordításról. = *Kritika*. [19]87. 1. p. 12–15. — 1–2. uo. 1986. 11. p. 18–21., 12. p. 25–28. Arisztophanész *Lüszisztratéjáról*.
66. Szepessy Tibor: Héliodorosz és a görög szerelmi regény: Fejezet az antik regény történetéből. — Budapest: Akad. K., 1987. — 266 p. (Apollo könyvtár)

Az angol nyelvű irodalomról

67. Abádi Nagy Zoltán: A posztmodern regény Amerikában. = *Helikon*. 33. 1987. 1–3. p. 7–42.
68. Bányász Ágnes: Poe: A Morgue utcai kettős gyilkosság. = *Boccacciótól Salingerig: Novellaértelmezések / szerk. Szávai János*. — 2. kiad. — Budapest: Tankvk., 1987. — p. 55–63.
Poe, Edgar Allan: *The Murder of the Rue Morgue*.
69. Barcsay László: Szürke Bagoly emlékére. = *Búvár*. 42. 1987. 5. p. 37. *Grey Owl*-ról.
70. Bart István: A „veszélyes nyár” elé. = *Nagyvilág*. 32. 1987. 9. p. 1348–1351. Hemingway, Ernest: *The dangerous summer*. — *Veszélyes nyár*.
71. Békés Pál: Ismeretlen szerző a huszadik századból. = *Nagyvilág*. 32. 1987. 1. p. 82–83.
Vladimir Nabokovról.

72. Bertha Csilla: Mythical vision: parallels between the drama of W. B. Yeats and Áron Tamási. = *Acta litt. Acad. Sci. Hung.* 29. 1987. 1–2. p. 113–138.
73. Bollobás Enikő: „Reiterated discoveries.” Poetry as epistemology and its measures of attention in American modernist writing. = *Acta litt. Acad. Sci. Hung.* 29. 1987. 1–2. p. 97–112.
74. Bradbury, Malcolm: Waugh kontra Amis. Ford. Mesterházi Márton. = *Nagyvilág.* 32. 1987. 11. p. 1708–1711.
75. Brumm, Anne-Marie: Alan Sillitoe — from angry young man to universal writer. = *Neohelicon.* 14. 1987. 1. p. 89–113.
76. Craven, Kenneth: Official satire under William III, Catherine II and Stalin. = *Acta litt. Acad. Sci. Hung.* 29. 1987. 1–2. p. 39–42.
77. Csókás László: Salinger: Ilyenkor harap a banánhal. = *Boccacciotól Salingerig: Novellaértelmezések / szerk. Szávai János.* — 2. kiad. — Budapest: Tankvk., 1987. — p. 183–191.
Salinger, Jerome David: A Perfect Day for Bananafish.
78. Dangulov, Szavva: Albert Rhys Williams. Ford. Téri Sarolta. = *Szovj. irod.* 1987. 11. p. 101–112.
79. Dávidházi Péter: Egy irodalmi kultusz működése. = *Valóság.* 30. 1987. 12. p. 57–70.
William Shakespeare-ról.
80. Davidson, Clifford: A bölcsesség és a bolondság ikonográfiája a Lear királyban. = *A reneszánsz szimbolizmus.* — Szeged: JATE, 1987. — p. 69–86.
81. Egri Péter: The aftermath of World War I. and the fictionalization of drama./Eugene O'Neill: Strange interlude./ — *Acta litt. Acad. Sci. Hung.* 29. 1987. 1–2. p. 75–96.
O'Neill, Eugene Gladstone: Strange interlude. — Különös közzjáték.
82. Egri Péter: Epic retardation and diversion: Hemingway, Strindberg and O'Neill. = *Neohelicon.* 14. 1987. 1. p. 9–20.
83. Egri Péter: Ironikus tragikomédia és novellisztikus drámaszerkezet. (Csehov: Ványa bácsi — O'Neill: Egy igazi úr.) = *Filol. közl.* 32–33. 1986/1987. 1–2. p. 71–83. — Csehov, Anton Pavlovics: Gyagya Ványa. — Ványa bácsi. — O'Neill, Eugene Gladstone: A touch of a poet. — Egy igazi úr.
84. Egri Péter: Romantikus képzelet és költői forma. Shelley: Óda a Nyugati Szélhez. = *Műhely/Győr-Sopron M. Tcs.* 10. 1987. 3. p. 29–39.
85. Fabó Kinga: Bierce: Bagoly-folyó. = *Boccacciotól Salingerig: Novellaértelmezések / szerk. Szávai János.* — 2. kiad. — Budapest: Tankvk., 1987. — p. 112–122.
Bierce, Ambrose Gwinett: An Occurrence at Owl Creek Bridge.
86. Földes Anna: Kortársunk-e még Shakespeare? Londoni tanácskozás a Színházi Kritikusok Nemzetközi Szövetsége és a Young Vic Színház rendezésében. = *Nagyvilág.* 32. 1987. 2. p. 266–271.
87. Gergye László: Az angol szonett-típus reneszánsz- és manierista változata. (Edmund Spenser és John Donne.) = *Filol. közl.* 32–33. 1986/1987. 3–4. p. 165–179.
88. Grant, Thomas: The hobbled muse: satire in America. = *Acta litt. Acad. Sci. Hung.* 29. 1987. 1–2. p. 9–20.
89. Greene, Graham: Ne gyógyítsátok be a sebeikkel együtt az emlékezetet is! Gondolatok az életről, a politikáról, az irodalomról. [Riporter]: Alekszandr Szabov. = *Béke szocial.* 30. 1987. 1. p. 104–111.
90. Henning, Hans: Heines Wintermärchen. — Eine Satire und ihre Aufnahme in der deutschen, englischen und französischen Kritik 1844/45. = *Acta litt. Acad. Sci. Hung.* 29. 1987. 1–2. p. 21–29.
Heine, Heinrich: Deutschland. Ein Wintermärchen.
91. Hunt, John Dixon: Shakespeare és a „paragone”: Athéni Timon. = *A reneszánsz szimbolizmus.* — Szeged: JATE, 1987. — p. 41–67.
92. Kagarlickij, Julij: H.G. Wells. Ford. Jankovics Márta. = *Szovj. irod.* 1987. 11. p. 95–100.
93. Kereszty Rókus: Flannery O'Connor. = *Vigilia.* 52. 1987. 4. p. 272–280.
94. Kéry László: „Ay, there's the rub”. Some aspects of Hamlet's fourth soliloqui. = *Acta litt. Acad. Sci. Hung.* 29. 1987. 1–2. p. 65–74.
Shakespeare, William: Hamlet, prince of Denmark. — Hamlet.
95. Kéry László: A Szellem „kérdéses” alakja a Hamletben. = *Filol. közl.* 32–33. 1986/1987. 3–4. p. 139–164.
Shakespeare, William: Hamlet, prince of Denmark. — Hamlet.
96. Kiss Attila: A tragikus hős tudatának felbomlása William Shakespeare két tragédiá-

- jában./Egyezések a Hamlet-ben és a Machbeth-ben./ = Acta Iuv., Sect. litt. 4. 1987. p. 79–95.
97. Knickerbocker, Conrad: Beszélgetés William S. Burroughs-zal. (Ford. Abádi Nagy Zoltán). = Helikon. 33. 1987. 1–3. p. 133–135.
 98. Kocztur Gizella: Regény és személyiség: Az angol regény születése: Defoe, Richardson, Fielding. — Budapest: Akad. K., 1987. — 269 p.
 99. Kodolányi Gyula: A posztmodernizmus költészete Amerikában. = Helikon. 33. 1987. 1–3. p. 59–112.
 100. Kovács Andrea: A dandy arcképéhez. — Oscar Wilde: Dorian Gray arcképe alapján. = Acta Iuv., Sect. litt. 4. 1987. p. 125–135.
Wilde, Oscar: The picture of Dorian Gray. — Dorian Gray arcképe.
 101. Köves Erzsébet: Angol kémregényíró Moszkvában. = Új tükör. 24. 1987. 29. p. 42.
John le Carré-ről.
 102. Lazarev, Lazar: Hemingway és Szimonov. Egy levélváltás története. = Szovj. irod. 1987. 1. p. 168–170.
 103. Lengyel Balázs: Angol tanú. = Újhold-évkönyv. 1987. 2. p. 355–371.
Brewster, Ralph: Wrong passport. — Rossz útleve.
 104. Mailer, Norman: Interjú a 63 éves Norman Mailerrel. [Riporter]: Alfred Starkmann. = Valóság. 30. 1987. 4. p. 120–122.
 105. McEwan, Ian: Golding és a gyerekkor ábrándjai, Ford. Kada Júlia. = Nagyvilág. 32. 1987. 1. p. 113–115.
 106. Mehl, Dieter: Emblémák az angol reneszánsz drámában. = A reneszánsz szimbolizmus. — Szeged: JATE, 1987. — p. 165–192.
 107. Mész Lászlóné: Drámaértelmezések: Ibsen, Csehov, Beckett. — 2. kiad. — Budapest: Tankvk., 1987. — 224 p. (Műelemzések kiskönyvtára)
 108. Nemes Nagy Ágnes: Utóhang. = Újhold-évkönyv. 1987. 2. p. 372–376.
Lengyel Balázs „Angol tanú” c. cikkéhez.
 109. Nyúl Edit: Minotaurus és az égi Vénus: A Szentivánéji álom neoplatonikus és emblematisz képeinek vizsgálata. = A reneszánsz szimbolizmus. — Szeged: JATE, 1987. — p. 143–163.
 110. Orr, Leonard: Vico's „Most ancient Italian wisdom” and the epistemology of Joyce's Finnegans wake”. = Neohelicon. 14. 1987. 1. p. 21–37.
Vico, Giambattista: De antiquissima Italorum sapientia; Joyce, James: Finnegans Wake.
 111. Pásztor Péter: Nothrop Frye, az irodalomtudomány és a Biblia. = Confessio. 11. 1987. 4. p. 63–68.
 112. Prier, Raymond Adolph: Joyce's linguistic imitation of Homer: the „cyclops episode” and the radical appearance of the catalogue style. = Neohelicon. 14. 1987. 1. p. 39–66.
Joyce, James: Ulysses.
 113. Révész Ágota: A színház önreflexiója Shakespeare három drámájában. = Acta iuv., Sect. litt. 4. 1987. p. 60–68.
Shakespeare, William: Love's labour's lost. — A felsült szerelmese; A midsummer night's dream. — Szentivánéji álom; Hamlet, prince of Denmark. — Hamlet.
 114. Ridland, John: Vendégünk: John Ridland. [Riporter]: Széky János. = Élet irod. 31. 1987. 47. p. 7.
 115. Solohov és Faulkner. — A realizmus sorsa, az emberiség sorsa. = Valóság. 30. 1987. 2. p. 125–126.
A Lityeraturaja Gazeta cikke alapján.
 116. Sorrentino, Gilbert: Az elkülönített különféle: W. C. Williams prózája. (Ford. Abádi Nagy Zoltán). = Helikon. 33. 1987. 1–3. p. 144–145.
 117. Spender, Stephen: Edward Upward. Ford. Nemes László. = Nagyvilág. 32. 1987. 8. p. 1226–1238.
 118. Szávai János: Hemingway: Francis Macomber rövid boldogsága. = Boccacciotól Salingerig: Novellaértelmezések / szerk. Szávai János. — 2. kiad. — Budapest: Tankvk., 1987. — p. 156–163.
Hemingway, Ernest: The Short Happy Life of Francis Macomber.
 119. Szegedy-Maszák Mihály: Az Árnyékvonal. Példázat kérdőjellel. = „A regény, amint írja önmagát”- Elbeszélő művek vizsgálata / Szegedy-Maszák Mihály. — 2. kiad. — Budapest: Tankvk., 1987. — p. 213–225.
Joseph Conrad: The Shadow-Line. — Az Árnyékvonal és Andrzej Wajda ennek alapján készült filmjéről.

120. Szilassy Zoltán: Adalékok A vihar ikonografikus értelmezésének lehetőségéhez. = A reneszánsz szimbolizmus. — Szeged: JATE, 1987. — p. 125–141.
Shakespeare, William: The tempest. — A vihar.
121. Szilassy Zoltán: Óshappenning a Black Mountain College-ban. = Helikon. 33. 1987. 1–3. p. 126–132.
122. Szőnyi György Endre: Vizuális elemek Shakespeare művészetében. A reneszánsz szimbolizmus. — Szeged: JATE, 1987. — p. 87–124.
123. Udvaros Béla: „A kegyelem . . . úgy fakad, mint a csöndes eső a mennyből.” Shakespeare: A velencei kalmár. = Diakónia. 9. 1987. 2. p. 73–78.
Shakespeare, William: The merchant of Venice. — Velencei kalmár.
124. Wellek, René: René Wellek talks to Péter Dávidházi. = New Hung. q. 108. 1987. p. 142–146.

A belga irodalomról

125. Csokonai Attila: Olvasónapló. = Somogy. 15. 1987. 3. p. 43–49.
A németalföldi irodalomról.
126. Hoof, Henri van: La traduction aux Pays-Bas et en Flandre. 2. = Babel. 33. 1987. 1. p. 23–32.
1. uo. 32. 1986. 4. p. 221–230.
127. Vigh Árpád: Két belga költő. = Somogy. 15. 1987. 4. 64–65.
Georges Mogin (Norve) és Marc Quaghebeur.

A bolgár irodalomról

128. Bojadzsieva, Vanya: Nabljudenia varhu naj-novata balgarszka i ungarszka proza balgarszki i ungarszki koralovi osztrovi. = Bulgarisztika Budapesten. — Budapest: [ELTE], 1987. — p. 78–91.
129. Bulgarisztika Budapesten: [Budapest, 1986. október 14–15-én]/[a tanácskozást az Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karának Szláv Tanszéke és a Bolgár Kulturális és Tájékoztató Központ szervezte]; szerkbiz. Pölöskei Ferenc, Nino Nikolov, Király Péter = Bulgarisztika v Budapesa: [Budapesa, 14–15 októmbri 1986 g.]/[Konferenciája bese organizirana ot Szlavanszkata katedra na Filologicseskija fakultet na Univerzitetu „Lorand Jotv’os i Balgarszkija kulturno-informacionen centar v Budapesa; redakcionna komisziya Ferenc P’ol’oskei, Nino Nikolov, Peter Kiraj. — Budapest: [ELTE], 1987. — 208 p. (Hungaro-Bulgarica, 3.)
130. Dobrev, Cavidar: Oszobenosztia na priema na ungarszkata literatura v Bulgarija. = Bulgarisztika Budapesten. — Budapest: [ELTE], 1987. — p. 70–77.
131. Irodalmunk külföldi barátai: Nikolov, Nino: Nino Nikolov. [Riporter]: Földeák = Iván. Új tükör. 24. 1987. 28. p. 11.
132. Nikolov, Nino: Vazdiska po Debeljanov. = Bulgarisztika Budapesten. — Budapest: [ELTE], 1987. — p. 60–62.
133. Nikolova, Elena: Bulgarian literature in translation.
Problems of a language of limited diffusion. = Babel. 33. 1987. 1. p. 14–17.
134. Popivanov, Ivan: Eszteticicseskite izmerenija na obicsta. Balgarszki poeti za Ungarija. = Bulgarisztika Budapesten. — Budapest: [ELTE], 1987. — p. 63–69.
135. Radev, Ivan: Pogled kam deloto na Georgi Sz. Rakovszki. = Bulgarisztika Budapesten. — Budapest: [ELTE], 1987. — p. 43–48.
136. Radev, Sztojan: Botev i Ungarija: 110 godini ot Aprilszkoto vasztanie i podviga na Botev i negovata cseta. = Bulgarisztika Budapesten. — Budapest: [ELTE], 1987. — p. 26–42.
137. Szondi György: A bolgár irodalom Magyarországon, = Életünk. 24. 1987. 11. p. 1057–1064.

A cseh és szlovák irodalomról

138. Bába Iván: A szlovák nemzettudat az esszék tükrében. = Néhány szó a szavakról: Tanulmányok a mai szlovák irodalom 1970–1985 című konferencia anyagából. — Békéscsaba: Új Auróra Szerk., 1987. — p. 55–64.
139. Chmel, Rudolf: Gondolatok a mai szlovák szépprózáról. = Néhány szó a szavakról: Tanulmányok A mai szlovák irodalom 1970–1985 című konferencia anyagából. — Békéscsaba: Új Auróra Szerk., 1987. — p. 25–33.

140. Fedoszov, Oleg: Makszim Gorkij és a cseh irodalom. = Az élő Gorkij. — Budapest: Kossuth, 1987. — p. 69–77.
141. Hrabal, Bohumil: „Szükségem lenne arra a horgonyra.” [Riporter]: Kovács Ákos. = Forrás. 19. 1987. 3. p. 26–29.
142. Käfer István: Gorkij és a szlovák irodalom. = Az élő Gorkij. — [Budapest]: Kossuth, 1987. — p. 78–87.
143. Käfer István: A magyar-szlovák szellemi kapcsolatok lehetőségei és kérdőjelei a mai szlovák irodalomban, különös tekintettel a történelmi regényre és drámára. = Néhány szó a szavakról: Tanulmányok A mai szlovák irodalom 1970–1985 című konferencia anyagából. — Békéscsaba: Új Auróra Szerk., 1987. — p. 35–44.
144. Kiss Gy. Csaba: Térviszonyok és értékek: Ladislav Ballek: A segéd. = Néhány szó a szavakról: Tanulmányok A mai szlovák irodalom 1970–1985 című konferencia anyagából. — Békéscsaba: Új Auróra Szerk., 1987. — p. 45–53.
145. Komornik Ferenc: „Kossut Lajos az bigentes”. = Élet irod. 31. 1987. 45. p. 6. Jaroslav Hašekről.
146. Kondrót, Vojtech: Néhány szó a szavakról. = Néhány szó a szavakról: Tanulmányok A mai szlovák irodalom 1970–1985 című konferencia anyagából. — Békéscsaba: Új Auróra Szerk., 1987. — p. 7–23.
147. Kondrót, Vojtech: Néhány szó a szavakról. = Palócföld. 21. 1987. 1. p. 56–68. A XX. századi szlovák költészetről.
148. Kormos Sándor: A szlovák „ötágú sip”. = Néhány szó a szavakról: Tanulmányok A mai szlovák irodalom 1970–1985 című konferencia anyagából. — Békéscsaba: Új Auróra Szerk., 1987. — p. 65–76.
149. Navrátil, Milan: A versfordító szomorúsága. Ford. Körtvélyessy Klára. = Kortárs. 31. 1987. 3. p. 130–136.
150. Néhány szó a szavakról: Tanulmányok A mai szlovák irodalom 1970–1985 című konferencia anyagából. — Békéscsaba: Új Auróra Szerk., 1987. — 79 p. (Új Auróra füzetek)
151. Szántó György: Ladislav Hradsky. 1911–1987. = Nagyvilág. 32. 1987. 10. p. 1566–1567.
152. Varga Rózsa: Stanislav Kostka Neumann és a magyarok. = Tiszatáj. 41. 1987. 7. p. 50–53.
153. Zádor András: Cseh irodalomról, cseh írókról. = Műhely/Győr — Sopron M. Tes. 10. [19]87. 1. p. 39–45.

A finnugor nyelvek irodalmáról

154. Bassel, Naftoli: A finnugor irodalmak összehasonlító kutatása. Ford. Heuduska Dorottya. = Szovj. irod. 1987. 9. p. 160–167.
155. Domokos Péter: A hungarológia egyik — lehetséges — résztárgyának oktatásáról. (A kisebb uráli népek irodalmáról.) = M. Nyelvőr. 111. 1987. 2. p. 174–179.
156. Domokos Péter: The new Hungarian kalevipoeg. = Acta litt. Acad. Sci. Hung. 29. 1987. 1–2. p. 207–214.
157. Gulyás Pál: „A Kalevala: az Ipar hőskölteménye”. — Részletek — kiadatlan tankönyvből. [közr. és bev.] Lisztóczy László. = Confessio. 11. 1987. 3. p. 84–90.
158. Jávorszky Béla: Kétnyelvű ország — kétnyelvű irodalom. = Új írás. 27. 1987. 7. p. 99–101.
A finnországi finn és svéd nyelvű irodalomról.
159. Kubancev, Trofim: Mordvinokról Magyarországon. Ford. Gálvölgyi Judit. = Szovj. irod. 1987. 9. p. 168–173.
160. Laine, Jarkko: Jarkko Laine. [Riporter]: Jávorszky Béla. = Élet irod. 31. 1987. 20. p. 8.
161. Lengyel Dénes: A Kalevala párviadali és rokonságuk. = Filol. közl. 32–33. 1986/1987. 1–2. p. 48–62. ;
162. Raitilla, Anna-Maija: Örök barátság. [Riporter]: Bodnár István. = Napjaink. 26. 1987. 7. p. 14–15.
163. Salminen, Johannes: Finnország Kelet és Nyugat között. Ford. Jávorszky Béla. = Kortárs. 31. 1987. 6. p. 116–122.
164. Szopori Nagy Lajos: Egy osztrák-magyar tintaceruza és egy finn eszimapár vándorlása a háborúban. Tersánszky Józsi Jenő és Pentti Haanpää regényének érintkezési pontjai. = Filol. közl. 32–33. 1986/1987. 3–4. p. 195–215.
Tersánszky Józsi Jenő: Egy ceruza története; Haanpää, Pentti: Yhdeksän miehen saapaat. — Kilenc férfi eszímája.

165. Szopori Nagy Lajos: Milyen nehéz is hát az ökör? = Élet irod. 31. 1987. 7. p. 4. A magyar- finn irodalmi kapcsolatokról.
166. Turczy István: Súlyok és ellensúlyok. = Új forrás. 19. 1987. 5. p. 3–6. Kirsti Simonsuuri-ról, Ilpo Tiihonen-ről és Aki Luostarinen-ről.
167. Uvarov, Anatolij: Molot – az udmurt irodalmi folyóirat. Ford. Lengyel János. = Szovj. irod. 1987. 9. p. 173–176.
168. Viksten, Vilho: Paavo Haavikko Finn ciklusa. Ford. Jávorszky Béla. = Alföld. 38. 1987. 8. p. 44–50.

A francia nyelvű irodalomról

169. Aub, Max: Malraux Corneille-t szavalt. = Filmvilág. 30. [19]87. 1. p. 24–26.
170. Bálint Péter: A vereség tragikuma. = Vigilia. 52. 1987. 1. p. 33–39. François Mauriac-ról és Ernst Barlach szobrairól.
171. Bárdos László: Maupassant: Két jóbarát. = Boccacciotól Salingerig: Novellaértelmezések/szerk. Szávai János. – 2. kiad. – Budapest: Tankvk., 1987. – p. 97–102. Maupassant, Guy de: Deux amis.
172. Bárdos László: Stello, avagy a költősors. Ajánlás Alfred de Vigny olvasásához. = Újhold-évkönyv. 1987. 1. p. 303–312.
173. Commère, Pascal: Vendégünk: Pascal Commère. [Riporter]: Ferdinandy György. = Élet irod. 31. 1987. 47. p. 7.
174. Darnton Robert: A felvilágosodás alvilága. Ford. B. Nagy Anikó. = Világosság. 28. 1987. 8–9. p. 580–584.
175. Elthes Ágnes: A Racine-tragédiák interdiszciplináris megközelítési lehetőségei. = Nyelvped. írások. 9. 1987. p. 146–158.
176. Ertl István: Quatre traductions de „Tristesse” d’Alfred de Musset. = Alors. 2. 1987. p. 43–54.
177. Farkas Anikó: Drámai álmok. Eugène Ionesco „A király halódik” és a „Bérméltői gyilkos” című drámájának értelmezése. = Acta iuv., Sect. litt. 4. 1987. p. 136–155. Ionesco, Eugène: Le roi se meurt. – A király halódik; Tueur sans gages. – Bérméltői gyilkos.
178. Ferenczi László: Kassák et Cendrars. = Acta litt. Acad. Sci. Hung. 29. 1987. 3–4. p. 269–283.
179. Göncz Árpád: Marguerite Yourcenar. = Új írás. 27. 1987. 7. p. 89–92.
180. Green, Julien: Két nyelv között. Ford. Pataki Pál. = Nagyvilág. 32. 1987. 11. p. 1712–1716.
181. Gyimesi Tímea: A szimbólumok rendszere és működésük Michel Tournier „A rémkirály” című művében. = Acta iuv., Sect. litt. 4. 1987. p. 156–178. Tournier, Michel: Le roi des aulnes. – A rémkirály.
182. Henning, Hans: Heines Wintermärchen. – Eine Satire und ihre Aufnahme in der deutschen, englischen und französischen Kritik 1844/45. = Acta litt. Acad. Sci. Hung. 29. 1987. 1–2. p. 21–29. Heine, Heinrich: Deutschland. Ein Wintermärchen.
183. Ionesco, Eugène: Eltékozoltam az egész életem. [Riporter]: Gerhard Roth. = Nagyvilág. 32. 1987. 11. p. 1717–1718.
184. Ionesco, [Eugène]: Miért utálkozik a jelentől, monsieur Ionesco? [Riporter]: Brigitta Ashoff. = Valóság. 30. 1987. 5. p. 121–122.
185. Jutrin, Monique: Paolo Ucello ou une „vie imaginaire” de Marcel Schwob. = Neohelicon. 14. 1987. 1. 209–220. Schwob, Marcel: Vies imaginaires.
186. Konrádyné Gálos Magda: Jean de Nény Justh Zsigmond életében. = Békési élet. 22. 1987. 1. p. 44–52.
187. Ludassy Mária: Miért Voltaire? = Világosság. 28. 1987. 8–9. p. 474–486.
188. Magyar Miklós: Charles Ferdinand Ramuz en Hongrie. = Acta litt. Acad. Sci. Hung. 29. 1987. 3–4. p. 345–353.
189. Martonyi Éva: A mítoszkritika kialakulása Franciaországban. = A komparatiztika kézikönyve. – Szeged: JATE, 1987. – p. 118–147.
190. Mátrai Eszter: Szent Orpheus árnyéka Párizsban. = Élet irod. 31. 1987. 46. p. 11. Szentkuthy Miklós és André Velter kapcsolatáról.
191. May István: Turgenyev: Mumu Maupassant: Mademoiselle Cocotte. = Filol. közl. 32–33. 1986/1987. 3–4. p. 285–288.
192. Merkiné Horváth Csilla: Corneille komédiái. = Pollack Mihály Műsz. Főisk. tud. közlem. Társadtud. 1987. p. 221–228.

193. Monostory Klára: Még egy kis filológia kérdésekkel. = Élet irod. 31. 1987. 36. p. 4. Éluard, Paul: Liberté. — Szabadság; Illyés Gyula: Egy mondat a zsarnokságról.
194. Pajtényi Dóra: Voltaire Pascal-képe. = Acta iuv., Sect. litt. 4. 1987. p. 109–124.
195. Paraf, Pierre: Barátom, Henri Barbusse. Ford. Kállai Tibor. = Szovj. irod. 1987. 11. p. 115–116.
196. Péter László: Párhuzamos verselemzés. = Tiszatáj. 41. 1987. 5. p. 63–73. Éluard, Paul: Une seule pensée. — Egyetlen gondolat; Illyés Gyula: Egy mondat a zsarnokságról.
197. Rosset, Francois: A francia-svájci irodalom. Ford. Kiss Csilla. = Confessio. 11. 1987. 4. p. 70–75.
198. Rubovszky Rita: A fátyol mint motívum jelentése és értelmezése J.–J. Rousseau Vallomások c. művében. = Acta iuv., Sect. litt. 4. 1987. p. 96–108. Rousseau, Jean-Jacques: Confessions. — Vallomások.
199. Sallenave, Danièle: Riport. [Riporter]: Hajdufy Eszter. = Alors. 2. 1987. p. 80–85.
200. Schultz, Joachim: Ein vergessener Vorläufer. Zu Saint-Pol-Roux' Stellung in der Literatur des 20. Jahrhunderts. = Neohelicon. 14. 1987. 1. p. 67–88.
201. Somlyó György: Kis filológiai fényűzés. = Élet irod. 31. 1987. p. 4. Éluard, Paul: Liberté. — Szabadság; Péter László „Párhuzamos verselemzés” c. cikkéhez.
- 201/a. Szávai János: Camus: A vendég. = Boccacciótól Salingerig: Novella értelmezések / szerk. Szávai János. — 2. kiad. — Budapest: Tankvk., 1987. — p. 174–182. Camus Albert: L'Hôte.
202. Szávai János: Flaubert: Egy jámbor lélek. = Boccacciótól Salingerig: Novellaértelmezések / szerk. Szávai János. — 2. kiad. — Budapest: Tankvk., 1987. — p. 88–96. Flaubert, Gustave: Un coeur simple.
203. Szegedy-Maszák Mihály: Jelentésrétegek Alain Robbe-Grillet műveiben. = „A regény, amint írja önmagát”: Elbeszélő művek vizsgálata / Szegedy-Maszák Mihály. — 2. kiad. — Budapest: Tankvk., 1987. — p. 152–212.
204. Szedih, Voleszlav: Henri Barbusse. Ford. Kállai Tibor. = Szovj. irod. 1987. 11. p. 112–115.
205. Vargha Kálmán: Még egyszer Éluard verséről. = Élet irod. 31. 1987. 36. p. 4. Éluard, Paul: Szabadság; Illyés Gyula: Egy mondat a szabadságról.
206. Versors-Foissy, Guy: Francia írók Bajomi Lázár Endréről. [Riporter]: Ónody György = Kritika. 1987. 8. p. 39.
207. Vitéz Ferenc: Frankofónia hangjai — Québec. = Határ. 1987. 3. p. 112–114.
208. Vörös Imre: Fejezetek a XVIII. századi francia-magyar fordítási irodalmunk történetéből. — Budapest: Akad. K., 1987. — 196. p. (Modern filológiai füzetek)

A holland (és a németalföldi) irodalomról

209. Barlay Ö. Szaboles: Erasmus Institutio Principis Christiani-ja Magyarországon. = Vigilia. 52. 1987. 2. p. 120–122. Erasmus Rotterdamus: Institutio principis christiani.
210. Csokonai Attila: Olvasónapló. = Somogy. 15. 1987. 3. p. 43–49. A németalföldi irodalomról.
211. Hoof, Henri van: La traduction aux Pays-Bas et an Flandre. 2. = Babel. 33. 1987. 1. p. 23–32. l. uo. 32. 1986. 4. p. 221–230.
212. Irodalmunk külföldi barátai. Kammer, Henry: Henry Kammer. [Riporter]: Beke Mihály András. = Új tükör. 24. 1987. 51. p. 16.
213. Polet, Cora: The dissemination foreign literature in the Netherlands. = Babel. 33. 1987. 2. p. 75–76.
214. Török József: Erasmus és a halál. = Vigilia. 52. 1987. 2. p. 123–125.
215. Wit, Joost De: On promoting literary translation from Dutch. = Babel. 33. 1987. 2. p. 70–72.

A lengyel irodalomról

216. Berkes Tamás: Mrozek-drámák historikuma. = Életünk. 24. 1987. 10. p. 940–947.
217. Bíró Zoltán: Két könyv a zsarnokságról. Ryszard Kapuściński: A császár, A Sahinsah. = Forrás. 19. 1987. 9. p. 75–82. Kapuściński, Ryszard: Cezarz. — A császár; Szachinszach. — A sahin-sah.

218. Cygielska, Elżbieta: Áprily Lajos lengyel barátai. Ford. Reiman Judit. = Confessio. 11. 1987. 3. p. 52–55.
219. Cygielska, Elżbieta: Szeccesszió a lengyel és a magyar irodalomban. (Ford. Kiss Gy. Csaba). = Új írás. 27. 1987. 3. p. 79–82.
220. Jarzębski, Jerzy: Gombrowicz – avagy menekülés a szülői házból. = Nagyvilág. 32. 1987. 3. p. 418–426.
221. Kapuściński, Ryszard: Irkalapok /Ford. és bev. Szenyán Erzsébet/ = Valóság. 30. 1987. 11. p. 82–83.
Kapuściński, Ryszard: Zeszyty.
222. Molnár István, D.: Hasonlítás és hasonlóságok. Szakaszok az 1944/45–1968/69 közötti magyar és lengyel irodalomban. = Napjaink. 26. 1987. 3. p. 25–26.
223. Nawrocki, Aleksander: Egy műfordítás története. Ford. Csöndör Bernadett. = Somogy. 15. 1987. 2. p. 66–80.
Petőfi Sándor: Szeptember végén.
224. Pálfalvi Lajos: A pálya emlékezete. = Életünk. 24. 1987. 10. p. 932–939.
Gombrowicz, Witold: Wspomnienia polskie. – Lengyelországi emlékeim.
225. Puzyna, Konstanty: Witkacy a lengyel színház életében. Ford. Kincses Edit. = Nagyvilág. 32. 1987. 1. p. 116–119.
Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy)
226. [Tóbiás Áron]: Érzéstelenítés nélkül. Kapuściński Budapest. [Írta] (d.f.) = Olv. nép. 32. 1987. p. 53–56.
227. Vincenz, Stanisław: Hungarica. [Közl. és bev.] Kiss Gy. Csaba: Vincenz írása elé. (Ford. Pálfalvi Lajos.) = Életünk. 24. 1987. 6. p. 551–558.

A német nyelvű irodalomról

228. Abboud, Abdo: Die Rezeption der deutschen Literatur im arabischen Orient am Exempel des modernen Romans. = Neohelicon. 14. 1987. 1. p. 239–267.
229. Albrecht, Richard: Vom „Roman der XII“ zum Kollektivroman „Wir lassen uns nicht verschaukeln“: Aspekte literarischer Gemeinschafts-Produktion in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts. = Neohelicon. 14. 1987. 1. p. 269–285.
230. Almási Miklós: A Janus-arcú filozófus. = Nagyvilág. 32. 1987. 6. p. 911–915.
Nietzsche, Friedrich: Die Geburt der Tragödie oder Griechentum und Pessimismus. – A tragédia születése, avagy görögség és pesszimizmus.
231. Baktay Miklós: A törvény előtt. = Doxa. 10. 1987. p. 201–206.
Franz Kafka regényeiről.
232. Balkányi Magdolna: Friedrich Dürrenmatts Rezeption in Ungarn. = Acta litt. Acad. Sci. Hung. 29. 1987. 3–4. p. 355–365.
233. Balkányi Magdolna: Das Kohlhaas-Thema bei Heinrich von Kleist und András Sütő. = Ger. Jahrb. 6. 1987. p. 19–32.
234. Baumgart, Hans: Erwartungen und Entdeckungen der Anna Seghers nach ihrer Rückkehr aus dem Exil. = Ger. Jahrb. 6. 1987. p. 137–145.
235. Bernáth Árpád: A Biliárd fél tízkor helye Heinrich Böll regényeinek sorában. = Filol. közl. 32–33. 1986/1987. 3–4. p. 257–272.
Böll, Heinrich: Billard um halb zehn. – Biliárd fél tízkor.
236. Böhm Orsolya: A magyar irodalom fogadtatása a bécsi folyóiratokban 1800–1820 között. = M. Könyvszemle. 103. 1987. 3. p. 235–237.
237. Buschendorf, Achim: Epische Architektur und Geschichtlichkeit in Anna Seghers' Erzählung „Der Ausflug der toten Mädchen“. = Ger. Jahrb. 6. 1987. p. 111–123.
238. Buschendorf, Achim: Otto Zarek, ein vergessener Romancier. = Acta Ger. 1. 1987. p. 169–198.
239. Csaplár Ferenc: Die österreichischen Beziehungen Lajos Kassáks und seiner Bewegungen. (1920–1933). = Acta litt. Acad. Sci. Hung. 29. 1987. 3–4. p. 285–296.
240. Csetri Lajos: Die deutschen Bezüge in Ferenc Kazinczys Spracherneuerung. = Rezeption der deutschen Literatur in Ungarn 1800–1850. I. Teil: Deutsche und ungarische Dichter. – Budapest: Eötvös Univ., 1987. – p. 9–45.
241. Csúri Károly: Eseményszerkezet és értékrend. (Hugo von Hofmannstahl: Lovastörténet). = Lehetséges világok : Tanulmányok az irodalmi műértelmezés témaköréből. – Budapest: Tankvk., 1987. – p. 68–110.
Hofmannstahl, Hugo von: Reitergeschichte.
242. Csúri Károly: Modellstruktúrák és lehetséges világok. (Wolfgang Borchert: A konyhai

- falióra). = Lehetséges világok : Tanulmányok az irodalmi műértelmezés témaköréből. — Budapest: Tankvk., 1987. — p. 265—330.
- Borchert, Wolfgang: Die Küchenuhr.
243. Déry Tibor és Hamburg. [Dokumentumok.] [Ford., közr. és bev.] Botka Ferenc. = Kritika [19]87. 6. p. 26.—29
244. Egri Péter: Gorkij, Kafka és Thomas Mann. = Az élő Gorkij. — Budapest: Kossuth, 1987. — p. 34—40.
245. Erdélyi Ilona, T.: Der Schriftsteller und Volkserzieher Johann Heinrich Zschokke in Ungarn. = Acta litt. Acad. Sci. Hung. 29. 1987. 3—4. p. 315—336.
246. Fried István: „Es irrt der Mensch, solang er strebt . . .” Abschnitt einer Analyse des „Csongor und Tünde”. = Rezeption der deutschen Literatur in Ungarn 1800—1850. II. Teil. Zeitschriften und Tendenzen. — Budapest: Eötvös Univ., 1987. — p. 7—33. Vörösmarty Mihály: Csongor és Tünde.
247. Fried István: Goethe und Kazinczy. = Rezeption der deutschen Literatur in Ungarn 1800—1850. I. Teil: Deutsche und ungarische Dichter. — Budapest: Eötvös Univ., 1987. — p. 47—90.
248. Firschnuth, Barbara: Ha az emberek olvasnak, az irodalom él. [Riporter]: Kloss Andor. = Műhely/Győr-Sopron M. Tes. 10. [19]87. 5. p. 21—26.
249. Fülei Szántó Endre: Paul Celan költeményeinek asszociatív struktúrája, szövegelméleti bevezetés. = Nyelvpéd. írások. 9. 1987. p. 30—43.
250. Gaál-Baróti Márta: Die romantische Ironie in E.T.A. Hoffmanns Kunstmärchen. = Acta Ger. 1. 1987. p. 74—91.
251. György Eszter: Frühe Schiller-Aufführungen auf den ungarischen Bühnen in der Zeit von 1794—1837. = Rezeption der deutschen Literatur in Ungarn 1800—1850. I. Teil: Deutsche und ungarische Dichter. — Budapest: Eötvös Univ., 1987. — p. 91—102.
252. György Eszter: Die Rezeption Heinrich von Kleists auf ungarischen Bühnen. = Ger. Jahrb. 6. 1987. p. 9—18.
- 252/a Györffy Miklós: Hoffman: Az arany virágcserep. = Boccacciotól Salingerig: Novellaértelmezések/szerk. Szávai János. — 2. kiad. — Budapest: Tankvk., 1987. — p. 31—44.
- Hoffmann, E. T. A.: Der goldne Topf.
253. Györffy Miklós: Kafka: Átváltozás. = Boccacciotól Salingerig: Novellaértelmezések/szerk. Szávai János. — 2. kiad. — Budapest: Tankvk., 1987. — p. 136—147.
- Kafka, Franz: Die Verwandlung.
254. Györffy Miklós: Thomas Mann: Tonio Kröger. = Boccacciotól Salingerig: Novellaértelmezések/szerk. Szávai János. — 2. kiad. — Budapest: Tankvk., 1987. — p. 123—135.
255. Halász Előd: A német irodalom története. — 2. bőv., jav. kiad. — Budapest: Gondolat, 1987. — 960 p.
256. Haldimann, Eva: Egy kis ablakon bejutni a Nyugat tudatába. [Riporter]: Botka Ferenc. = Tiszatáj. 41. 1987. 7. p. 31—35.
257. Heinrich Böll: Egy életmű áttöri a határokat: Kiállítás a Somogyi Könyvtárban, Szeged, 1987. aug. 24. — szept. 18. és a Kossuth Klubban, Budapest, 1987. okt. 7. — okt. 16. / . . . anyagát a kölni Városi Könyvtár és a József Attila Tudományegyetem Központi Könyvtára állította össze . . . ; [szerk. Bernáth Árpád, Ute Biederinann, Viktor Böll]; [ford. Bernáth Árpád, Bernáth Gyöngyvér] = Heinrich Böll: Ein Werk überwindet Grenzen: Ausstellung in der Somogyi-Bibliothek, Szeged, 24. Aug. — 18. Sept. 1987. und im Kossuth-Klub, Budapest, 7. Okt. — 16. Okt. 1987./ . . . zsgest. von der Stadtbücherei Köln und der Zentralbibliothek der Attila-József-Universität Szeged . . . — [Szeged]: [JATE], [1987]. — 64 p.
258. Henning, Hans: Heines Wintermärchen. — Eine Satire und ihre Aufnahme in der deutschen, englischen und französischen Kritik, 1844/45. = Acta litt. Acad. Sci. Hung. 29. 1987. 1—2. p. 21—29.
- Heine, Heinrich: Deutschland. Ein Wintermärchen.
259. Heydrich, Harald: Geschichten von Flucht und Heimkehr. Zum Verhältnis von Mythos und Motivatik in Exil- und Spätwerken von Anna Seghers. = Ger. Jahrb. 6. 1987. p. 124—136.
260. Horváthné Juhász Márta: Heinrich Heine hatása F. I. Tyutsev költészetére. = Pollack Mihály Műsz. Főisk. tud. közlem. Társadtud. 1987. p. 197—204.
261. Iby András: Ungarische Nachdichtungen aus dem Deutschen in bisher unveröffentlichten Handschriften. = Rezeption der deutschen Literatur in Ungarn 1800—1850. II. Teil: Zeitschriften und Tendenzen. — Budapest: Eötvös Univ., 1987. — p. 35—50.
262. Jávör Ottó: Günter Grass születésnapjára. = Nagyvilág. 32. 1987. 10. p. 1562—1564.

263. Józsa György: Jönnek a poroszok. = Valóság. 30. 1987. 7. p. 100–107.
Hammel, Claus: Die Preußen kommen.
264. Kalász Márton: Johannes Bobrowski. = Új írás. 27. 1987. 4. p. 96–97.
265. Kerekes Gábor: Die deutsche Literatur in den Zeitschriften „Jelenkor” und „Társalkodó”. = Rezeption der deutschen Literatur in Ungarn 1800–1850. II. Teil: Zeitschriften und Tendenzen. — Budapest: Eötvös Univ., 1987. — p. 51–64. [Bibliographie der Rezeption der deutschen Literatur in der Zeitschrift „Társalkodó”] p. 205–208.
266. Kerekes Gábor: Die geteilte Kritik. Der geteilte Himmel als Werk einer neuen Phase der Literatur der DDR. = Acta Ger. 1. 1987. p. 199–232.
Wolf, Christa: Der geteilte Himmel.
267. Kerekes Gábor: Hochherziger Jüngling oder sonderbarer Schwärmer? = Rezeption der deutschen Literatur in Ungarn 1800–1850. I. rész: Deutsche und ungarische Dichter. — Budapest: Eötvös Univ., 1987. — p. 103–124.
Friedrich Schiller fogadtatásáról az 1848 előtti magyar sajtóban.
268. Kerekes Gábor: Theodor Fontanes Berlin. — Romane einer Stadt. = Ger. Jahrb. 6. 1987. p. 91–101.
269. Kerényi Ferenc: Angaben und Gesichtspunkte zur August Kotzebue-Rezeption auf den ungarischen Bühnen. = Rezeption der deutschen Literatur in Ungarn 1800–1850. I. Teil: Deutsche und ungarische Dichter. — Budapest: Eötvös Univ., 1987. — p. 125–168.
270. Kiss Endre: A becsvágy, az univerzalitás és az utóélet. Megemlékezés Hermann Broch születésének századik évfordulójáról. = Új írás. 27. 1987. 2. p. 96–102.
271. Kiss Endre: Erläuterungen zur Gottfried Kellerschen Version des Entwicklungsromans. = Acta litt. Acad. Sci. Hung. 29. 1987. 3–4. p. 337–343.
Keller, Gottfried: Der grüne Heinrich. — Zöld Henrik.
272. Kiss Endre: Hermann Broch és Közép-Európa. = Műhely / Győr-Sopron M. Tcs. 10. [19]87. 5. p. 15–20.
273. Klauf, Jochen: Notizen zum ungarischen Theaterleben. = Rezeption der deutschen Literatur in Ungarn 1800–1850. II. Teil: Zeitschriften und Tendenzen. — Budapest: Eötvös Univ., 1987. — p. 65–80.
274. Konstantinović, Zoran: Kanonizálás és utópia: Goethe világirodalom fogalmának időszerűségéhez. = A komparatistika kézikönyve. Szeged: JATE, 1987. — p. 1–11.
275. König, Marion: Auswahlbibliographie in der DDR erschienener Publikationen über Heinrich von Kleist. (1980–April 1987.) = Ger. Jahrb. 6. 1987. p. 290–291.
276. Kurucz Gyula: Dürrenmatt receives the visit. = New Hung. q. 106. 1987. p. 66–72.
277. Loch, Rudolf: In Sachen Kleist. — Ergebnisse und Perspektiven der Pflege des Kleist-Erbes in der Deutschen Demokratischen Republik. = Ger. Jahrb. 6. 1987. p. 79–90.
278. Magyar Andrea: Die Rolle der Zeitschrift „Magyar Kurír” und ihrer Nebenblätter bei der Rezeption der deutschsprachigen Literatur in Ungarn. = Rezeption der deutschen Literatur in Ungarn 1800–1850. II. Teil: Zeitschriften und Tendenzen. — Budapest: Eötvös Univ., 1987. — p. 81–96. [Bibliographie der Rezeption der deutschen Literatur in den Zeitschriften „Magyar Kurír”, „Hébe”, „Kedveskedő”, „Sokféle” und „Magyar Musa”]. — p. 209–211.
279. Marquardt, Jochen: Wirkungsstrategische Aspekte der Publizistik Heinrich von Kleists. = Ger. Jahrb. 6. 1987. p. 43–55.
280. Motiljova, Tamara: Anna Seghers. Ford. Bókáné Váczi Ilona. = Szovj. irod. 1987. 11. p. 117–122.
281. Németh G. Béla: Közös korszak, kétféle variációval. (A magyar és az osztrák impresszionizmus és szimbolizmus előzményének és jellegének néhány vonása.) = Jelenkor. 30. 1987. 1. p. 43–49.
282. Niedermeier, Michael: „Et in Arcadia ego”: Ein Motiv im interkulturellen Kontext. = Rezeption der deutschen Literatur in Ungarn 1800–1850. II. Teil: Zeitschriften und Tendenzen. — Budapest: Eötvös Univ., 1987. — p. 97–107.
283. Reich-Ranicki, Marcel: Az évszázad egyik elbeszélése: „Tonio Kröger”. Ford. Rayman Katalin. = Nagyvilág. 32. 1987. 10. p. 1551–1558.
Mann, Thomas: Tonio Kröger.
284. Reich-Ranicki, Marcel: „Mefisztó”, egy karrier regénye. Ford. Rayman Katalin. = Nagyvilág. 32. 1987. 12. p. 1860–1864.
Mann, Klaus: Mephisto. — Mefisztó.
285. Rezeption der deutschen Literatur in Ungarn, 1800–1850 / herausgegeben von László Tarnói. — Budapest: Eötvös Univ., 1987. — I. Teil: Deutsche und ungarische

- Dichter. — 270 p.: (Budapester Beiträge zur Germanistik, 17); II. Teil: Zeitschriften und Tendenzen. — 273 p. (Budapester Beiträge zur Germanistik, 18)
286. Riha, Karl: Einige Aspekte germanistischer „Massenliteratur“-Forschung. = Acta Ger. 1. 1987. p. 233–251.
287. Rózsa Mária: Auswahlbibliographie in Ungarn erschienener Publikationen von und über Heinrich von Kleist. (1910–1983.) = Ger. Jahrb. 6. 1987. p. 288–289.
288. Rózsa Mária: Die deutsche Literatur in der ungarischen Zeitschrift „Athenaeum“. = Rezeption der deutschen Literatur in Ungarn 1800–1850. II. Teil: Zeitschriften und Tendenzen. — Budapest: Eötvös Univ., 1987. — p. 109–135. [Bibliographie der Rezeption der deutschen Literatur in der Zeitschrift „Athenaeum“]. — p. 213–264.
289. Rózsa Mária: Wiederentdeckt: Adolf Meschendörfers Essay „Heinrich von Kleist als Prosaschriftsteller“. (1910.) = Ger. Jahrb. 6. 1987. p. 276–279.
290. Salyámosy Miklós: Berlin-Romane in der Weimarer Republik. = Ger. Jahrb. 6. 1987. p. 102–110.
291. Salyámosy Miklós: Ein schweizerischer Roman: Max Frisch: Stiller. = Acta litt. Acad. Sci. Hung. 29. 1987. 3–4. p. 367–373.
292. Salyámosy Miklós: Der Jugendstil im organischen Prozeß der deutschen Literatur. Acta Ger. 1. 1987. p. 92–168.
293. Sichrovsky, Peter: „Csak az ártatlanok“. [Riporter]: Karcagi Katalin. = Élet irod. 31. 1987. 13. p. 7.
294. Spiewok, Wolfgang: Parodie und Satire in Pfaff Amis des Stricker. = Acta Ger. 1. 1987. p. 5–23.
295. Szabó János: Ungarische Studenten und Gelehrte unter Goethes Präsidentschaft. Zur Geschichte der „Societät für die gesammte Mineralogie zu Jena“. = Rezeption der deutschen Literatur in Ungarn 1800–1850. II. Teil: Zeitschriften und Tendenzen. — Budapest: Eötvös Univ., 1987. — p. 137–158.
296. Szabó János: Der vergessene Andreas Latzko. = Acta litt. Acad. Sci. Hung. 29. 1987. 3–4. p. 305–314.
297. Szabó János: Zur literarhistorischen Bedeutung Walter Matthias Diggelmans. = Ger. Jahrb. 6. 1987. p. 146–155.
298. Szász Ferenc: Dániel Berzsenyi, (1776–1836) und die deutsche Literatur. Versuch einer komplexen komparatistischen Darstellung. = Rezeption der deutschen Literatur in Ungarn 1800–1850. I. Teil: Deutsche und ungarische Dichter. — Budapest: Eötvös Univ., 1987. — p. 169–208.
299. Szegedy-Maszák Mihály: Musil és Ottlik. = Új írás. 27. 1987. 3. p. 73–78.
300. Székely Andorné: Fordulópont. Klaus Mann. 1906–1949. = Világosság. 28. 1987. 3. p. 185–188.
301. Tamás Katalin: Az expresszionizmus jegyei Döblin „Berlin, Alexanderplatz“ c. regényében. = Pollack Mihály Műsz. Főisk. tud. közlem. Társadtud. 1987. p. 211–220.
302. Tandori Dezső: A vers-ige mint létgyakorlat. = Kritika. [19]87. 11. p. 5.
303. Tarnói László: Flugblattliedvarianten der unbekannten deutschen Quelle einer Nachdichtung von Mihály Fazekas. = Rezeption der deutschen Literatur in Ungarn 1800–1850. II. Teil: Zeitschriften und Tendenzen. — Budapest: Eötvös Univ., 1987. — p. 159–174.
304. Tarnói László: Ludwig Uhland in Ungarn. = Rezeption der deutschen Literatur in Ungarn 1800–1850. I. Teil: Deutsche und ungarische Dichter. Budapest: Eötvös Univ., 1987. — p. 209–226.
305. Tillmann, J. A.: A törvény tükörkapujában. Kísérlet Kafka Legendájáról. = Vigilia. 52. 1987. 7. 508–511.
- Kafka, Franz: Vor dem Gesetz. — Törvény előtt.
306. Träger, Christine: Heinrich von Kleist und der Widerspruch. = Ger. Jahrb. 6. 1987. p. 33–42.
307. Vajda György Mihály: Petőfi und Heine. = Rezeption der deutschen Literatur in Ungarn 1800–1850. I. Teil: Deutsche und ungarische Dichter. — Budapest: Eötvös Univ., 1987. — p. 227–252.
308. Varga Károly: Deutsche Vorbilder bei József Bajza und ihre Wirkung auf die Entwicklung seiner Anschauungen über Kunst und Literatur. = Rezeption der deutschen Literatur in Ungarn 1800–1850. I. Teil: Deutsche und ungarische Dichter. — Budapest: Eötvös Univ., 1987. — p. 253–270.
309. Vas István: Nyugat bölcsessége Keleten. Goethe Nyugat-Keleti divánja. — rádióelőadása 1939-ből. Közr. [és bev.] Salamon István: „Az étheren át.“ = Kritika. [19]87. 4. p. 16–18.

310. Venne, Ingmar ten: Funktion und Erscheinungsform der Komik im deutschen geistlichen Spiel des Mittelalters. = Acta Ger. 1. 1987. p. 24–73.
311. Vidor Miklós: Georg Trakl. = Nagyvilág. 32. 1987. 2. p. 279–281.
312. Vigh Anna: Die Rezeption der deutschen Literatur in den Zeitschriften „Tudományos Gyűjtemény” „Koszorú” und „Felső Magyar Országai Minerva”. = Rezeption der deutschen Literatur in Ungarn 1800–1850. 11. Teil: Zeitschriften und Tendenzen. — Budapest: Eötvös Univ., 1987. — p. 175–199. [Bibliographie der Rezeption der deutschen Literatur in den Zeitschriften „Tudományos Gyűjtemény”, „Szépliteratúrai Ajándék” „Koszorú”, „Felső Magyar Országai Minerva”.] — p. 265–273.
313. Vörös T. Károly: Peter Weiss. = Mozgó világ. 13. 1987. 5. p. 33–34.
314. Wallraff, Günter: Nem búcsúzom Heinrich Bölltől. Ford. Vörös T. Károly. = Mozgó világ. 13. 1987. 6. p. 13–26.
315. Weigel, Alexander: Der Schauspieler als Maschinist. — Heinrich von Kleists Schrift „Über das Marionettentheater” und das „Königliche Nationaltheater”. = Ger. Jahrb. 6. 1987. p. 56–78

Az olasz irodalomról

316. Certa, Rolando: Jegyzetek a szicíliai költészetről. (Ford. Romhányi Ágnes.) = Palóc-föld. 21. 1987. 2. p. 28–31.
317. Eco, Umberto: Széljegyzetek A rózsza nevéhez. Ford. Schéry András. = Nagyvilág. 32. 1987. 4. p. 579–601.
Eco, Umberto: Il nome della rosa. — A rózsza neve.
318. Király Erzsébet: A „Tasso és Zrínyi” vitájának tanulságai. = Zrínyi dolg. 4. 1987. — p. 13–30.
319. Levi, Primo: Beszélgetés Primo Levivel. [Riporter]: Székács Vera. = Nagyvilág. 32. 1987. 6. p. 899–905.
320. Nagy Péter: Casanova, a rejtőző művész. Ford. Bárdos László. = Nagyvilág. 32. 1987. 7. p. 1042–1047.
321. Orr, Leonard: Vico's „Most ancient Italian wisdom” and the epistemology of Joyce's „Finnegans wake”. = Neohelicon. 14. 1987. 1. p. 21–37.
Vico, Giambattista: De antiquissima Italorum sapientia; Joyce, James: Finnegans wake.
322. Segre, Cesare: Beszélgetés Cesare Segre professzorral. [Riporter]: Maár Judit. = Filol. közl. 32–33. 1986/1987. 3–4. p. 289–293.
323. Szávai János: Boccaccio: A sólyom feláldozása. = Boccacciótól Salingerig: Novella-értelmezések / szerk. Szávai János. — 2. kiad. — Budapest: Tankvk., 1987. — p. 21–30.
Boccaccio, Giovanni: Il Decamerone. Giornata quinta. Novella nona. — Dekameron. Ötödik nap. Kilencedik történet.

A román irodalomról

324. Bogza, Geo: Szeizmográf: Publicisztikai írások; [vál. és ford. Papp Ferenc]. — Bukarest: Kriterion: Budapest: Európa, 1987. — 217 p.
325. Domokos Sámuel: Liviu Rebreanu nyomában Gyulán. = Filol. közl. 32–33. 1986/1987. 3–4. p. 273–283.
326. Kántor Lajos: Aranykulcs — dialógushoz. = Valóság. 30. 1987. 10. p. 61–70.
A mai román esszéírásról.
327. Kántor Lajos: Művek és emberek. Romániai szemle. = Jelenkor. 30. 1987. 10. p. 922–930.
328. Kovács András Ferenc: Bevezetés a kábulatba. Marin Sorescu költészetéről. = Tiszatáj. 41. 1987. 5. p. 50–54.
329. Moldvay Győző: Három román lírikus. Ford. Kányádi Sándor. = Délsziget almanach. 7. 1987. p. 43–46.
Ion Alexandruról, Marin Sorescuról és Ana Blandianuról.
330. Sireagu, Octavian: Aprily Lajos egy román költő és kolléga szemével. [Közl.] Vita Zsigmond. = Pest m. múz. h. 14. [19]87. 4. p. 8–14.
331. Soproni Géza: „Román szó és lélek.” = Kortárs. 31. 1987. 9. p. 137–141.
Valentin Raus erdélyi román író az 1940–44 közötti erdélyi irodalmi életéről.

A skandináv irodalmakról

332. Curman, Peter: Vendégünk: Peter Curman. Riporter: Jávorszky Béla. = Élet irod. 31. 1987. 46. p. 7.
333. Egri Péter: Epic retardation and diversion: Hemingway, Strindberg and O'Neill. = Neohelicon. 14. 1987. 1. p. 9–20.
334. Kiss Eszter: Világkép és drámai forma összefüggése Ibsen és Strindberg műveiben. — Budapest: MSZL, 1897. — 115 p. (Színházelméleti füzetek)
335. Maehle, Leif: Vendégünk: Leif Maehle. Riporter: Karcagi Katalin. = Élet irod. 31. 1987. 42. p. 8.
336. Mész Lászlóné: Drámaértelmezések: Ibsen, Csehov, Beckett. — 2. kiad. — Budapest: Tankvk., 1987. — 224 p. (Műelemzések kiskönyvtára)
337. Tunström, Göran: Vendégünk: Göran Tunström. Riporter: Eszéki Erzsébet. = Élet irod. 31. 1987. 46. p. 7.

A spanyol és portugál nyelvű irodalmakról

338. Alberti, Rafael: Nincs költészet történelemérzék nélkül. Riporter: Robert Szerebrennyikov. Ford. Barota Mária. = Szovj. irod. 1987. 11. p. 123–125.
339. Barth, John: A kimerített irodalom. (Ford. Hernádi Miklós.) = Helikon. 33. 1987. 1–3. p. 137–143.
Jorge Luis Borgesről.
340. Cardenal, Ernesto: „Költészetem a forradalomból nőtt ki.” = Béke szocial. 30. 1987. 6. p. 99–102.
341. Csejtei Dezső: A szingularitás fennmaradásának esélyei. (Gondolatok Unamuno egzisztencializmusáról.) = Vigilia. 52. 1987. 3. 177–181.
342. Hempel, Wido: A királlyá lett paraszt. Egy téma változatai a spanyol arany század irodalmában. Ford. Fabula Kálmán. = Filol. közl. 32–33. 1986/1987. 3–4. p. 181–193.
343. López, Estrada, Francisco: A spanyol irodalom születése: X. Alfonz. Ford. Glaser Tamás. = Filol. közl. 32–33. 1986/1987. 1–2. p. 35–47.
344. Pavlovski, Eduardo: Interjú Eduardo Pavlovskival. Ford. Rozsnyik László. = Világszínház. 5. 1987. 11. p. 32–33.
345. Revilla, Federico: Spiritual coincidences between Marc Chagall and Vicente Aleixandre. = Neohelicon. 14. 1987. 1. p. 193–207.
346. Szávai János: Borges: Az elágazó ösvények kertje. = Boccacciotól Salingerig: Novellaértelmezések / szerk. Szávai János. — 2. kiad. — Budapest: Tankvk., 1987. — p. 164–173.
Borges, Jorge Luis: El jardín de senderos que se bifurcan.
347. Vidales, Luis: „Örökre húszéves maradok”. [Riporter]: Alvaro Oviedo. = Béke szocial. 30. 1987. 4. p. 51–53.

A szerb-horvát és a szlovén irodalomról

348. Barbarič, Stefan: Pável Ágoston és a szlovén népi hagyomány, különös tekintettel a Mátyás király mítoszra. = Vasi szemle. 41. [19]87. 1. p. 12–18.
349. Bori Imre: Pável Ágoston és a modern magyar irodalom. = Vasi szemle. 41. [19]87. 1. p. 9–12.
350. Eperjessy Ernő: Pável Ágoston és a néprajz. = Vasi szemle. 41. [19]87. 1. p. 62–67.
351. Ferencz István: Pável Ágoston szlovén irodalomtörténete. = Vasi szemle. 41. [19]87. 1. p. 18–23.
Pável Ágoston: Szlovén irodalom vázlatos áttekintése.
352. Filo, Jože: Pável Ágoston nyelvészeti, fordítói és kultúráközvetítói munkássága. = Vasi szemle. 41. [19]87. 1. p. 45–50.
353. Fried István: Miroslav Krleža's anti-utopia. = Acta litt. Acad. Sci. Hung. 29. 1987. 1–2. p. 163–178.
354. Gállos Orsolya: Ivan Cankar: Jernej szolgálgejny és az ő igazsága című regénye Pável Ágoston fordításában. = Vasi szemle. 41. [19]87. 1. 28–31.
Cankar, Ivan: Hlapec Jernej i njegova pravica. — Jernej szolgálgejny és az ő igazsága.
355. Gonda György: Pável Ágoston a közéleti ember és a tudományszervező. = Vasi szemle. 41. [19]87. 1. p. 67–72.

356. Juhász Erzsébet: Pável Ágoston Cankar-képe. = Vasi szemle. 41. [19]87. 1. p. 23–26.
357. Krleža, Miroslav: Egy óra Miroslav Krležával. [Riporter]: Beke Albert. = Kritika. [19]87. 2. p. 19–20.
358. Losonczi Alpár: Jugoszláviai szemle. = Jelenkor. 30. 1987. 5. p. 449–454., 10. p. 931–936.
359. Lőkös István: Gorkij és a délszláv szocialista irodalom. = Az élő Gorkij. — [Budapest]: Kossuth, 1987. — p. 88–98.
360. Mándics Mihály: Marko Dekić-Bodoljš (Dékity Márk) köszöntése ötvenedik születésnapján. = Forrás 19. 1987. 12. p. 24–26.
361. Milosević Péter: Egy magyarországi szerbhórvát költőről. Josip Gujaš-Džuretin (1936–1978). = Napjaink. 26. 1987. 10. p. 24.
362. Székely András Bertalan: Pável Ágoston a „hídpítő”. = Vasi szemle. 41. [19]87. 1. p. 72–79.
363. Szilágyi Károly: Ivan Cankar: A szegénysoron. Pável Ágoston fordításának összevetése az eredetivel. = Vasi szemle. 41. [19]87. 1. p. 32–41.
Cankar, Ivan: Na klanu. — A szegénysoron.
364. Tóth Imre, H.: Pável Ágoston helye a magyar szlavisztika történetében. = Vasi szemle. 41. 1987. 1. p. 51–62.
365. Végl László: A forradalmi hit mint erkölcsi probléma. Az emberre rászoruló remény Slobodan Šnajder Confiteor című drámájában. = Életünk. 24. 1987. 7. p. 669–676.
Sinkó Ervin élettörténetéről.
366. Vujcsics Sztoján: A „Nyugat” és a szlovén irodalom. Pável Ágoston születésének centenáriuma. = Vasi szemle. 41. [19]87. 1. p. 41–45.
367. Zlobec, Ciril: Pável Ágoston születésének századik évfordulójára. = Vasi szemle. 41. [19]87. 1. p. 4–8.

A Szovjetunió népeinek irodalmáról

Az orosz nyelvű irodalomról

368. Ahmatova, Anna: Puskin Kövendége. Ford. Pór Judit. = Szovj. irod. 1987. 2. p. 100–112.
Puskin, Alekszandr Szergejevics: Kanunnennij gosztv. — Don Juan kövendége.
369. Almási Miklós: Bulgakov drámái magyar színpadokon. = Szovj. irod. 1987. 4. p. 164–169.
370. Baka István: Újító klasszicizmus? = Szovj. irod. 1987. 9. p. 125–126.
Arszenyij Alekszandrovics Tarkovszkijről.
371. Bakcsi György: Gorkij és Dosztojevszkij. = Az élő Gorkij. — [Budapest]: Kossuth, 1987. — p. 187–199.
372. Bakcsi György: Az örök Oblomov. = Szovj. irod. 1987. 6. p. 141–145.
Goncsarov, Ivan Alekszandrovics: Oblomov.
373. Bálint Péter: Csoda és valóság. Töprengés Bulgakov világképéről. = Napjaink. 26. 1987. 4. p. 17–19.
Bulgakov, Mihail Afanaszjevics: Masztyer i Margarita. — A Mester és Margarita.
374. Bárdos László: Csehov: A 6-os számú kórterem. = Boccacciotól Salingerig: Novella—értelmezések/szerk. Szávai János. — 2. kiad. — Budapest: Tankvk., 1987. — p. 103–111.
Csehov, Anton Pavlovics: Palata nomer seszty.
375. Bitov, Andrej: Bolgyinói ősz, 1836. Ford. Kovács Erzsébet. = Szovj. irod. 1987. 2. p. 112–121.
Alekszandr Szergejevics Puskinról.
376. Bolsev, A. O.: Etyika i esztetyika narodnoj zsznyi v „Lade” V. Belova. = Acta litt. Acad. Sci. Hung. 29. 1987. 1–2. p. 153–162.
377. Botka Ferenc: Gorkij és a 20-as évek magyar szocialista sajtója. = Az élő Gorkij. — [Budapest]: Kossuth, 1987. — p. 123–136.
378. Buday Lajos: Tolsztoj és Kramszkoj kapcsolata. = Pollack Mihály Műsz. Főisk. tud. közlem. Társadtud. 1987. p. 188–196.
379. Bulgakov, Mihail Afanaszjevics: A Szovjetunió kormányának. Ford. [közr. és bev.] Zappe László: Bulgakov híres levele. = Kritika. 1987. 11. p. 26–28.
380. Burszov, Borisz: Az orosz irodalom csodája. Ford. Soproni András. = Szovj. irod. 1987. 2. p. 142–152.
Alekszandr Szergejevics Puskinról.

381. Cenner Mihály: Az Éjjeli menedékhely első magyarországi előadásai. = Az élő Gorkij. — [Budapest]: Kossuth, 1987. — p. 163–168.
382. Cjavlovszkaja, Tatyjana: Arcélek, fák, madarak. A költő rajzai. Ford. Téri Sarolta. = Szovj. irod. 1987. 2. p. 181–184.
Alekszandr Szergejevics Puskinról.
383. Craven, Kenneth: Official satire under William III, Catherine II and Stalin. = Acta litt. Sci. Hung. 29. 1987. 1–2. p. 39–52.
384. Csige Katalin: Személynevek használata V. M. Suksin elbeszéléseiben. (A kígyóméreg c. kötet alapján.) = Névt. ért. 12. 1987. p. 215–221.
Suksin, Vaszilij Makarovics: Tam, v dali. — Kígyóméreg.
385. Cvetajeva, Marina: Puskin és Pugacsov. Ford. Rab Zsuzsa. = Szovj. irod. 1987. 2. p. 77–99.
Puskin, Alekszandr Szergejevics: Kapitanszkaja doeska. — A kapitány lánya; Isztorija Pugacsova. — Pugacsov története.
386. Czine Mihály- A népi írók Gorkijról. = Az élő Gorkij. — [Budapest]: Kossuth, 1987. — p. 150–162.
387. Dangulov, Szavva: Albert Rhys Williams. Ford. Téri Sarolta. = Szovj. irod. 1987. 11. p. 101–112.
Albert Rhys Williams kapcsolata az orosz irodalommal.
388. Deákné Antal Magdolna: Az orosz szimbolista próza jellegzetességei. Reminiszcenciák Fjodor Szologub: A kis démon című regényében. = Tanárk. tud. 2. 1987. p. 345–377.
Szologub, Fjodor: Melkij besz. — A kis démon.
389. [Deákné Zöldhelyi Zsuzsa] Zöldhelyi Zsuzsa, D.: Szabó Endre. = Szovj. irod. 1987. 6. p. 129–140.
390. Donáth Péter: Egy „bűnbeesés” motívumai. = Az élő Gorkij. — [Budapest]: Kossuth, 1987. — p. 200–221.
391. Donáth Péter: Egy értelmiségi a forradalom előtt. Lunacsarszkij. = Élet tud. 42. 1987. 45. p. 1416–1417.
392. Dukkon Ágnes: Szerző — hős — prototípus. (Adalékok Dosztojevszkij „Följegyzések az egérlyukból” című kisregényének irodalmi hátteréhez.) = Tanárk. tud. 2. 1987. p. 270–291.
Dosztojevszkij, Fjodor Mihajlovics: Zapiszki iz podpolja. — Följegyzések az egérlyukból.
393. Éber Andrásné: Zilahy fivérek és az orosz irodalom. = Pollack Mihály Műsz. Főisk. tud. közlem. Társadtud. 1987. p. 174–187.
Zilahy Imre és Zilahy Károly.
394. Egri Péter: Gorkij, Kafka és Thomas Mann. = Az élő Gorkij. — [Budapest]: Kossuth 1987. — p. 34–40.
395. Egri Péter: Ironikus tragikomédia és novellisztikus drámaszerkezet. (Csehov: Ványa bácsi — O'Neill: Egy igazi úr.) = Filol. közl. 32–33. 1986/1987. 1–2. p. 71–83.
Csehov, Anton Pavlovics: Gyagya Vanya. — Ványa bácsi. — O'Neill, Eugene Gladstone: A touch of poet. — Egy igazi úr.
396. Ejdelman, Natan: A titkos audienca. Ford. Előd Nóra. = Szovj. irod. 1987. 2. p. 157–180.
Alekszandr Szergejevics Puskinról.
397. Az élő Gorkij / [szerk., a névmutatót és a bibliográfiát kész. Kovács J. Béla]. — [Budapest]: Kossuth, 1987. — 281 p. (Esztétikai kiskönyvtár)
398. Elszberg, Jakov: Herzen öröksége. Ford. Baik Éva. = Szovj. irod. 1987. 4. p. 150–157.
399. Események és művek 1917–1987. Összeáll. E. Fehér Pál, Radnóczy Éva, Wintermantel István. = Szovj. irod. 1987. 11. p. 171–192.
400. Fedoszov, Oleg: Makszim Gorkij és a cseh irodalom. = Az élő Gorkij. — [Budapest]: Kossuth, 1987. — p. 69–77.
401. Fehér Pál, E.: Gorkij és a soknemzetiségű szovjet irodalom. = Az élő Gorkij. — [Budapest]: Kossuth, 1987. — p. 236–242.
402. Fehér Pál, E.: A Jevtusenko-jelenség. = Kritika. [19]87. p. 20–22.
403. Fehér Pál, E.: Levelek az „új gondolkozásról”. Első levél — a Paszternak-ügyről. = Élet irod. 31. 1987. 11. p. 6–7.; Második levél: 1956. február nyolcadika. = Élet irod. 31. 1987. 13. p. 6. (Danyil Granyin Nyikolaj Tyimofejev-Reszovszkij szovjet genetikusról írt regényéről); Harmadik levél: Régi és új nacionalizmusok. = Élet irod. 31. 1987. 21. p. 6.; Ötödik levél: Laksin, a kritikus. = Élet irod. 31. 1987. 24. p. 6.; Hatodik levél: Az Arbat gyermekei. = Élet irod. 31. 1987. 28. p. 6. (Ribakov, Anato-

- lij Naumovics: Gyetyi Arbata); Hetedik levél: Bulgakov, Raszkolnyikov, Szimonov, Sztálin. = *Elet irod.* 31. 1987. 33. p. 6.
404. Fehér Pál, E.: A teljesség nevében. = *Új tükör.* 24. 1987. 43. p. 19.
A szovjet irodalomról.
405. Fehér Pál, E.: Történelmi tudat a szovjet irodalomban. = *Szakszerv. szemle.* 16. 1987. 6. p. 9–18.
406. Fehér Pál, E.: Viták a Veszthely körül. = *Szovj. irod.* 1987. 6. p. 176–181.
Ajtmatov, Csingiz: Plaha. — *Veszthely.*
407. Fenyvesi István: Gorkij magyar kapcsolatai, 1903–1909. = *Az élő Gorkij.* — [Budapest]: Kossuth, 1987. — p. 99–112.
408. Filimonov, Oleg: Útkeresés és megújulás. A húszas évek irodalomkritikája. Ford. Kovács Erzsébet. — *Szovj. irod.* 1987. 11. p. 131–138.
409. Filippov, G. V.: Nyikolaj Zabolockij i Velimir Hlebnjykov. = *Acta litt. Acad. Sci. Hung.* 29. 1987. 1–2. p. 139–151.
410. Fráter Zoltán: Áprily, az Anyegin fordítója. = *Szovj. irod.* 19. 10. p. 113–117.
411. Gereben Ágnes: Ismeretlen Gorkij-levelek amerikai levéltárakban. = *Az élő Gorkij.* — [Budapest]: Kossuth, 1987. — p. 56–68.
412. Gereben Ágnes: Milyen legyen az új irodalom? Tanácskozás a Bolsevik Párt sajtóosztályán 1924-ben. = *Valóság.* 30. 1987. 8. p. 66–78.
413. Grekova, I.: Nincs „női irodalom”. [Riporter]: Nyikolaj Nazarov. Ford. Rókás László. = *Szovj. irod.* 1987. 3. p. 157–160.
414. Gudkova, Violetta: Bulgakov-előadások ma. Ford. Bory Endre. = *Szovj. irod.* 1987. 4. p. 158–164.
415. Hajnáy Zoltán: Lev Tolsztoj világa. — Budapest: Európa, 1987. — 315 p. (Írók világa)
416. Hekli József: Mai szovjet egyfelvonásosok. = *Szovj. irod.* 1987. 3. p. 161–164.
417. Hekli József: Portrévázlat Leonyid Zorinról. = *Színház.* 20. 1987. 10. p. 36–41.
418. Heltai Gyöngyi: Rímelések. Adalékok a Csehov-életmű értelmezéséhez. = *Világosság.* 28. 1987. 11. p. 719–726.
419. Horváthné Juhász Márta: Heinrich Heine hatása F. I. Tyutsev költészetére. = *Pollack Mihály Műsz. Főisk. tud. közlem. Társadtud.* 1987. p. 197–204.
420. Ivanova, Tamara: Iszaak Emmanuilovics Babel. Ford. Hetényi Zsuzsa. = *Szovj. irod.* 1987. 9. p. 131–156.
421. Jagusztin László: Beszédhelyzet és narráció. (Csehov: A kövér és a sovány.) *Filol. közl.* 32–33. 1986/1987. 1–2. p. 63–70.
Csehov, Anton Pavlovics: Tolsztij i tonkij. — *A kövér és a sovány.*
422. Jagusztin László: Eszme – hős – magatartás. 1. = *Világosság.* 28. 1987. 3. p. 173–179.; 2. uo. 28. 1987. 4. p. 234–238.
423. Janovszkaja, Ljigvija: Bulgakov. [Ford. Weisz Györgyi.] — Budapest: Gondolat, 1987. — 395 p., [8] t.
Eredeti cím: *Tvorceszkij puty Mihaila Bulgakova.*
424. Jevtusenko, Jevgenij Alekszandrovics: Nyitott társadalmat kell teremtenünk. Riporter: Vlagyimir Volkov. = *Jászkunság.* 33. 1987. 3. p. 22–24.
425. Józsa Antal: Makszim Gorkij fasizmus elleni felhívásának sorsa és háttere. = *Az élő Gorkij.* — [Budapest]: Kossuth, 1987. — p. 229–235.
426. József Farkas: A magyar irodalom Gorkij-képe 1918–1919-ben. = *Az élő Gorkij.* — [Budapest]: Kossuth, 1987. — p. 113–122.
427. Juhász Erzsébet, B.: Az orosz szimbolista prózától a mai örmény elbeszélőig. = *Napjaink.* 26. 1987. 11. p. 28–29.
428. Käfer István: Gorkij és a szlovák irodalom. = *Az élő Gorkij.* — [Budapest]: Kossuth, 1987. — p. 78–87.
429. Kagarlickij, Julij: H. G. Wells. Ford. Jankovics Márta. = *Szovj. irod.* 1987. 11. p. 95–100.
Az orosz irodalommal való kapcsolatáról.
430. Kámán Erzsébet: Gorkij novellái a 20-as évek első felében. = *Az élő Gorkij.* — [Budapest]: Kossuth, 1987. — p. 222–228.
431. Karig Sára: Néhány adalék Lunacsarszkij és Gorkij kapcsolatához. = *Az élő Gorkij.* — Budapest: Kossuth, 1987. — p. 177–186.
432. Karjakin, Juri: Megvilágosodás és elvakultság: Fjodor Dosztojevszkij *Ördögök* című regényéről. [ford. Kallós Lilla Imola]; [az utószót Bakcsi György írta]. — [Budapest]: Európa, 1987. — 183 p. (Modern könyvtár)
Dosztojevszkij, Fjodor Mihajlovics: *Beszí.* — *Ördögök.*

433. Kassák Lajos: Gorkij Maxim. = Szovj. irod. 1987. 3. p. 145–147.
Megjelent a Munka c. folyóiratban 1932-ben.
434. Katajev, Valentyin Petrovics: Az intelligenciáról. Riporter: Elvina Sugajeva. Ford. Hima Gabriella. = Szovj. irod. 1987. 1. p. 136–145.
435. Katajev, Valentyin Petrovics: Lélek és szó. Lejegyezte: Nyikolaj Szamveljan. Ford. Kovács Erzsébet. = Szovj. irod. 1987. 1. p. 146–150.
436. Katona Erzsébet: A díj kötelez. [Riporter]: Gevork Atrjan. = Szovj. irod. 1987. 8. p. 166–170.
437. Kelemenné Vangel Sarolta: A táj és az ember kapcsolata B. Paszternak néhány korai versében. = Tanárk. tud. 2. 1987. p. 378–397.
438. Király István: A hetvenöt éves Szavva Dangulov köszöntése. Nagyvilág. 32. 1987. 2. p. 276–279.
439. Kis Pintér Imréné: Puskin művei és irodalma magyarul. = Szovj. irod. 1987. 2. p. 186–224.
440. Kollár Katalin: Babel: Gedali. = Boccacciotól Salingerig: Novellaértelmezések / szerk. Szávai János. — 2. kiad. — Budapest: Tankvk., 1987. — p. 148–155.
441. Kotyenko, Nyikolaj: Nem, egységes jellem! Ford. Harsányi Éva. = Szovj. irod. 1987. 10. p. 161–167.
Raszputyin, Valentyin Grigorjevics: Zsivi i pomnyi! — Él és emlékezz!
442. Kovács J. Béla: Gorkij a két világháború közötti romániai magyar folyóiratokban. = Az élő Gorkij. — [Budapest]: Kossuth, 1987. — p. 137–149.
443. Kovács J. Béla: A Gorkijjal foglalkozó magyar nyelvű szakirodalom válogatott bibliográfiája 1945-től 1985-ig. = Az élő Gorkij. — [Budapest]: Kossuth, 1987. — p. 264–[282].
444. Kun Miklós: Alekszandr Aroszev ébresztése. = Új írás. 27. 1987. 11. p. 42–44.
445. Kun Miklós: Gorkij és Lenin első találkozása. = Az élő Gorkij. [Budapest]: Kossuth, 1987. — p. 169–176.
446. Kun Miklós: Miguel Martinez, aki Mihail Kolcov volt. = Nagyvilág. 32. 1987. 2. p. 257–265.
447. Kun Miklós: A politikus és az író. = Élet tud. 42. 1987. 43. p. 1366–1367.
Makszim Gorkijről.
448. Kuprijanova, Nyina: A felfedezés öröme. Ford. Misley Pál. = Szovj. irod. 1987. 1. p. 41–42.
Vitalij Koroticsról.
449. Laksin, Vlagyimir: Versek és sors. Ford. Koneczek József. = Szovj. irod. 1987. 10. p. 129–150.
450. Lazarev, Lazar: Hemingway és Szimonov: Egy levélváltás története. = Szovj. irod. 1987. 1. p. 168–170.
451. Légrády Viktor: Szintakszicseszkiye oszobennosztyi nacsalnih sztrok sztyihotvornih proizveznyij. /Na matyeriale poeziji Sz. Jeszenyina.) = Tanárk. tud. 2. 1987. p. 398–403.
452. Lengyel Béla: Utam Gorkijhoz. = Az élő Gorkij. — [Budapest]: Kossuth, 1987. — p. 12–33.
453. Ljubomudrov, Alekszej: Puskin és az orosz történelem. Ford. Soproni András. = Szovj. irod. 1987. 3. p. 147–160.
454. Lotman, Jurij Mihajlovics: Puskin: [ford. és a jegyzeteket írta Gereben Ágnes]. — Budapest: Európa, 1987. — 393 p. (Mérleg)
455. U. a. Magyar-csehszlovák közös kiadás. — Bratislava: Madách; Budapest: Európa, 1987. — 393 p.
456. Lőkös István: Gorkij és a délszláv szocialista irodalom. = Az élő Gorkij. — [Budapest]: Kossuth, 1987. — p. 88–98.
457. Lukács György: Az 1917-es nagy október és a mai irodalom. Ford. és bev. Széchenyi Ágnes. = Nagyvilág. 32. 1987. 10. p. 1536–1550.
458. Maczika Béla: Petőfi orosz fordítója. Paszternak életútja. = Olv. nép. 33. — [1987]. p. 38–45.
459. May István: Turgyev: Mumu — Maupassant: Mademoiselle Cocotte. Filol. közl. 32–33. 1986/1987. 3–4. p. 285–288.
460. Medvegyev, Feliks: Tíz este Arszenyij Tarkovszkijjal. Ford. Szőke Katalin. = Szovj. irod. 1987. 9. p. 177–185.
461. Mész Lászlóné: Drámaértelmezések: Ibsen, Csehov, Beckett. — 2. kiad. — Budapest: Tankvk., 1987. — 224 p. (Műelemzések kiskönyvtára)
462. Mihajlov, Alekszandr: Sablon vagy jellem? Vlagyimir Makanyin prózájáról. Ford. Thierry Henriette. = Szovj. irod. 1987. 6. p. 146–149.

463. Móczár Albert: A társadalmi folyamatok drámatükre. Alekszandr Gelman műveiről. = Műhely/Győr-Sopron M. Tcs. 10. [19]87. 4. p. 38–41.
464. Motiljova, Tamara: Anna Seghers. Ford. Bókáné Váczi Ilona. = Szovj. irod. 1987. 7. p. 1042–1047.
Az orosz irodalommal való kapcsolatáról.
465. Niederhauser Emil: Herzen, Alekszandr Ivanovics. (1812–1870.) = Nk. munkmozg. tört. 1987. p. 232–234.
466. Ördögh Szilveszter: Memento – vagyis Nasztyvona. Megjegyzések egy Raszputyin-alak értelmezésének vitájához. = Szovj. irod. 1987. 10. p. 167–172.
Raszputyin, Valentyin Grigorjevics: Zsivi i pomnyi! – Élj és emlékezz!
467. Pérus, Jean: Fordulat a szovjet prózában. Ford. Szoboszlai Margit. = Nagyvilág. 32. 1987. 11. p. 1701–1707.
468. Pronyin, Vlagyiszlav: Világirodalmi könyvkiadás a Szovjetunióban. Ford. Téri Sarolta. = Szovj. irod. 1987. 10. p. 173–177.
469. Reisinger János: Tolsztoj: Ivan Iljics halála. = Boccacciotól Salingerig: Novellaértelmezések / szerk. Szávai János. – 2. kiad. – Budapest: Tankvk., 1987. – p. 64–87.
Tolsztoj, Lev Nyikolajevics: Szmerty Ivana Iljicsa
470. Rich, Elisabeth: Végzetszerűség? Ford. Harsányi Éva. = Szovj. irod. 1987. 10. 151–160.
Raszputyin, Valentyin Grigorjevics: Zsivi i pomnyi! – Élj és emlékezz!
471. Rozsgyesztvenszkij, Robert Ignatyij: Vendégünk: Robert Rozsgyesztvenszkij. [Riporter]: Földeák Iván. = Élet irod. 31. 1987. 44. p. 7.
472. Sándor László, N.: Modern szentek Ajtmatov Vesztőhelyén. = Világosság. 28. 1987. 3. p. 180–184.
Ajtmatov, Csingiz: Plaha. – Vesztőhely.
473. Satrov, Mihail: A nagy téma. [Riporter]: Eduard Cerkover. Ford. Heuduska Dorottya = Szovj. irod. 1987. 11. p. 151–156.
474. Sebes Katalin: Azonosulni? meddig? és kivel? Iszaak Babel művei. = Nagyvilág. 32. 1987. 5. p. 752–757.
475. Simon Mária: Gorkij irodalomszervező tevékenysége. = Az élő Gorkij. – [Budapest]: Kossuth, 1987. – p. 41–55.
476. Skodorenko, Vlagyimir Andrejevics: Az idegen nyelvű Gorkij-fordítások bibliográfiai nyilvántartásának irodalomtörténeti jelentőségéről. = Az élő Gorkij. – Budapest: Kossuth, 1987. – p. 243–263.
477. Sola, Agnes: Des nombres et des lettres. = Neohelicon. 14. 1987. 1. p. 187–333.
Velemir Vlagyimirovics Hlebnyikovról.
478. Solohov és Faulkner. – A realizmus sorsa, az emberiség sorsa. = Valóság. 30. 1987. 2. p. 125–126.
A Lityeraturnaja Gazeta cikke alapján.
479. Somogyi Erzsébet, Z.: Puskin önarcképei. = Somogy. 15. 1987. 1. p. 61–62.
480. Szabó György: Impressziók Katajevéről. = Szovj. irod. 1987. 1. p. 151–153.
481. Szántó Gábor András: A költő halála. (Majakovszkij és Gorkij.) = Tanárk. tud. 2. 1987. p. 292–344.
482. Szávai János: Gogol: Az orr. = Boccacciotól Salingerig: Novellaértelmezések / szerk. Szávai János. – 2. kiad. – Budapest: Tankvk. 1987. – p. 45–54.
Gogol, Nyikolaj Vasziljevics: Nosz.
483. Sziporov, Jevgenyij: Sebtében kimondott szó. Jevgenyij Jevtusenko prózájáról. Ford. Baik Éva. = Szovj. irod. 1987. 12. p. 158–172.
484. Szilágyi Ákos: Az Anyegin nem-fordítása közben avagy a fordító megkísértése. = Szovj. irod. 1987. 2. p. 127–135.
Puskin, Alekszandr Szergejevics: Jevgenyij Anyegin.
485. Szinelnyikov, Mihail Hananovics: Líraiság és publicisztika ötvözete. Ford. Gergely Lajos. = Szovj. irod. 1987. 6. p. 86–87.
486. Szokolova, Ingrida: Hinni kell a jóban. Ford. Szabó Mária. = Szovj. irod. 1987. 7. p. 67–70.
Borisz Lvovics Vasziljevéről.
487. A Szovjet irodalom repertórium / Állami Gorkij Könyvtár. – 1975/1984–. – [Budapest]: ÁGK: Lapk. Váll., 1987–.
488. A szovjet népek irodalma Magyarországon 1986. Összeáll. Wintermantel István. = Szovj. irod. 1987. 5. p. 167–192.
489. Szőke György: Mi rejlik „A köpeny” alatt? Gogol elbeszélésének interpretációjához. = Tanárk. tud. 2. 1987. p. 267–269.
Gogol, Nyikolaj Vasziljevics: Sinyel. – A köpeny.

490. Sztjepanova, Anna: A „posztvampilovi hullám”-ról. Ford. Géczy Vera. = Szovj. irod. 1987. 3. p. 164–168.
491. Szurovcev, Jurij: A soknemzetiségű szovjet irodalom ma. [Riporter]: Alekszandr Lebegyev. Ford. Gasparics Gyula. = Szovj. irod. 1987. 11. p. 139–145.
492. Szvák Gyula: Puskin, a történész. = Szovj. irod. 2. 1987. p. 135–140.
493. Tinyanov, Jurij: Puskin és Küchelbecker. Ford. Lothár László. = Szovj. irod. 1987. 2. p. 152–156.
494. Török Endre: Világtudat és regényforma: Lev Tolsztoj. — Budapest: Tankv., 1987. — 199 p.
495. Trásér László: Társadalomrajz az újabb szovjet irodalomban. = Társadalomkutatás. 1987. 1. p. 96–100.
496. Tumarkina, Jelena: A magyar novella mesterei oroszul. [Riporter]: Georgij Korotkevics. Ford. Téri Sarolta. = Szovj. irod. 1987. 5. p. 144–146.
497. Tvardovszkaja, Valentyina: Tvardovszkij Lenint olvas. Ford. Barta Gábor. = Szovj. irod. 1987. 4. p. 143–149.
498. Végvári Sándor: Iszaak Babel elbeszélései. = Jászkunság. 33. 1987. 2. p. 5–14.
499. Veress Miklós: Így dobog a szív is. Hetven év a szovjet költészetben. = Kortárs. 31. 1987. 11. p. 68–69.
500. Verin, Vlagyimir: A publicista Andrej Platonov. Ford. Rajka Ágnes. = Szovj. irod. 1987. 8. p. 137–140.
501. Wintermantel István: Csernobil és az irodalom. = Mozgó világ. 13. 1987. 3. p. 3–7.
502. Zágonyi Ervin: A revizor új magyar fordítása — és elődjei. = Szovj. irod. 1987. 1. p. 154–167.
Gogol, Nyikolaj Vasziljevics: Revizor. — A revizor.
503. Zappe László: Pozícióharc vagy vezeklés? Szovjet irodalmi viták. = Kritika. [19]87. 7. p. 21.

A Szovjetunió népeinek irodalma a finnugor irodalmak kivételével

504. Baruzgyn, Szergej: Egy őszinte, nyíltszívű költő. Áron Vergelisz verseiről. Ford. Fóti Edit. = Szovj. irod. 1987. 5. p. 133–135.
(Jiddis)
505. Buharájev, Ravil: Kommentárok a szeretethez. [Riporter]: M., Illyés Ibolya, Kovács J. Béla. = Napjaink. 26. 1987. 11. p. 13–14.
(Tatár)
506. Emin, Gevork: A hegyről alászakadt kövek. [Riporter]: Varga Lajos Dániel. = Műhely/Győr-Sopron M. Tcs. 10. [19]87. 6. p. 26–30.
(Örmény)
507. Irodalmunk külföldi barátai. Karčiuskas, Mykolas. Mykolas Karčiuskas. [Riporter]: Sári László. = Új tükör. 24. 1987. 32. p. 17.
(Litván)
508. Juhász Erzsébet, B.: Az orosz szimbolista prózától a mai örmény elbeszélőig. = Napjaink. 26. 1987. 11. p. 28–29.
509. Kalanadze, Ana: Találkozás Ana Kalanadzéval. [Riporter]: Babirák Hajnalka. = Életünk. 24. 1987. 11. p. 1018–1020.
(Grúz)
510. Karig Sára: Egy költő Lettországból. = Szovj. irod. 1987. 4. p. 125–126.
Màris Čaklaisról.
511. Kerék Imre: A haza szavai. Egise Csarenc verseiből. = Műhely/Győr-Sopron M. Tcs. 10. [19]87. 4. p. 34–37.
(Örmény)
512. Szelivanova, Szvetlana: Lapok Szergo Bakuradze életének történetéből. Ford. Thierry Henriette. = Szovj. irod. 1987. 8. p. 3–4.
(Grúz)
513. Varga István, Cs.: Gennadij Ajgi. = Új forrás. 19. 1987. 2. p. 20–21.
(Csuvas)

Az ázsiai irodalmakról

514. Càn, Vù Ngoc: Vù Ngoc Càn. [Riporter]: Borsi-Kálmán Béla. = Élet irod. 31. 1987. 5. p. 8.

515. Fung, Mary M. Y. — Kiu, K. L.: Metaphor across language and culture. = Babel. 33. 1987. 2. p. 84–106.
(A kínai műfordításról)
516. Greguss Sándor: Bevezetés a klasszikus japán költészetbe. = Vigilia. 52. 1987. 1. p. 20–23.
517. Irodalmunk külföldi barátai: Giang, Le Xuan: Le Xuan Giang. [Riporter]: Karig Sára. = Új tükör. 24. 1987. 37. p. 17.
518. Irodalmunk külföldi barátai. [Xing Wan-sheng]: Hszing Van-seng. [Riporter]: Kalmár Éva. = Új tükör. 24. 1987. 33. p. 8.
519. Kovács Zsuzsa: Török költészet Magyarországon. = Keletkutatás. 1987. tavasz. p. 105–113.
520. Köhbach, Markus: A görögáli hősök. = Keletkutatás. 1987. tavasz. p. 39–46. Oszmán-török költészeti emlék.
521. Martos Gábor: Magyar eső — japán eső. Összehasonlító képverselemzés-kísérlet. = Mozgó világ. 13. 1987. 10. p. 41–44.
522. Nemeshegyi Péter: Egy japán katolikus regényíró Isten-képe. — Endo Suszaku. = Vigilia. 52. 1987. 1. p. 26–28.
523. Székely János: Még egyszer Enkiduról. = Mozgó világ. 13. 1987. 2. p. 79–84. A Gilgames eposzról.
524. Tasnádi Edit: A török irodalom Magyarországon. = Keletkutatás. 1987. ősz. p. 69–80. [Bibliogr. p. 78–80.]

Egyéb irodalmakról

525. Abboud, Abdo: Die Rezeption der deutschen Literatur im arabischen Orient am Exempel des modernen Romans. = Neohelicon. 14. 1987. 1. p. 239–267.
526. Abdel, Rahmán, D.: „Az élet teljességét igyekszem megragadni”. = Béke szocial. 30. 1987. 10. p. 122–125.
527. Mesterházi Márton: Wole Soyinka óriásai. = Nagyvilág. 32. 1987. 1. p. 24–25.
528. Tokai András: Híradás egy fontos költőről, egy nagy zeneszerzőről és egy kis nép nagy költészetéről. = Somogy. 15. 1987. 3. p. 63–65. Thomas Kinsella-ról.

Szerzői névmutató

Abádi Nagy Zoltán 67
Abboud, Abdo 228, 525
Abdel, Rahmán, D. 526
Ágoston Vilmos 51
Ahmatova, Anna 368
Albrecht, Richard 229
Alexa Károly 9
Almási Miklós 230, 369
Ashoff, Brigitta 184 (riporter)
Atrjan, Gevork 436 (riporter)
Aub, Max 169

Bába Iván 138
Babirák Hajnalka 509 (riporter)
Baka István 370
Bakcsi György 371, 372, 432 (utószó)
Baktay Miklós 231
Bálint Péter 170, 373
Balkányi Magdolna 232, 233
Bányász Ágnes 68
Barbarič, Stefan 348
Barcsay László 69
Bárdos László 171, 172, 374
Barlay Ö. Szabolcs 209
Bart István 70
Barth, John 339

Baruzgvin, Szergej 504
Bassel, Naftoli 154
Baumgart, Hans 234
Bécsy Tamás 1, 10
Beke Albert 357 (riporter)
Beke Mihály András 212 (riporter)
Békés Pál 71
Berkés Tamás 216
Bernáth Árpád 235, 257 (szerk.)
Bertha Csilla 72
Biedermann, Ute 257 (szerk.)
Bilocerkevec, Natalka 11
Biró Zoltán 217
Bitov, Andrej 375
Bodnár István 162 (riporter)
Bodor Pál 52
Bogza, Geo 324
Bojadzsieva, Vanya 128
Bollobás Enikő 12, 73
Bolszev, A. O. 376
Borges, Jorge Luis 62
Bori Imre 349
Borsi Kálmán Béla 514 (riporter)
Botka Ferenc 243 (közr. és bev.), 256 (riporter), 377
Böhm Orsolya 236
Böll, Viktor 257 (szerk.)
Bradbury, Malcolm 74

- Brumm, Anne-Marie 75
 Buday Lajos 378
 Bulgakov, Mihail Afanaszjevics 379
 Burszov, Borisz 380
 Buschendorf, Achim 237, 238

 Cardenal, Ernesto 340
 Cenner Mihály 381
 Cerkover, Eduard 473
 Certa, Rolando 316
 Chmel, Rudolf 139
 Cjavlovszkaja, Tatyjana 382
 Claudon, Francis 13
 Craven, Kenneth 76, 383
 Csaplár Ferenc 239
 Csejte Dezső 341
 Csetri Lajos 240
 Csige Katalin 384
 Csikvári Gábor 14
 Csókás László 77
 Csokonai Attila 125, 210
 Csúri Károly 3, 241, 242
 Cvetajeva, Marina 385
 Cygielska, Elżbieta 218, 219
 Czine Mihály 386

 Dangulov, Szavva 78, 387
 Darnton, Robert 174
 Dávidházi Péter 79, 124 (riporter)
 Davidson, Clifford 80
 Deákné Antal Magdolna 388
 [Deákné Zöldhelyi Zsuzsa] Zöldhelyi Zsuzsa, D. 389
 Dobrev, Cavdar 130
 Domokos Péter 155, 156
 Domokos Sámuel 325
 Donáth Péter 390, 391
 Dukkón Ágnes 392
 Durišin, Dionýz 15

 Éber Andrásné 393
 Eco, Umberto 317
 Egri Péter 81, 82, 83, 84, 244, 333, 394, 395
 Ejdelman, Natan 396
 Elszberg, Jakov 398
 Élthes Ágnes 175
 Emin, Gevork 506
 Eperjessy Ernő 350
 Erdélyi Ilona, T. 245
 Ertl István 176
 Eszéki Erzsébet 337 (riporter)

 Fabiny Tibor 6 (szerk.)
 Fabó Kinga 85
 Fambrough, Preston 16
 Farkas Anikó 177
 Federmann, Raymond 17
 Fedoszov, Oleg 140, 400
 Fehér Pál, E. 53, 399, 401, 402, 403, 404, 405, 406
 Fenyvesi István 407
 Ferdinandy György 173 (riporter)
 Ferenczi László 178

 Ferincz István 351
 Filimonov, Oleg 408
 Filippov, G. V. 409
 Filo, Jože 352
 Földeák Iván 131 (riporter), 471 (riporter)
 Földes Anna 86
 Fráter Zoltán 410
 Fried István 4. (szerk.), 18, 246, 247, 353
 Fung, Mary M. Y. 515.
 Fülel Szántó Endre 249

 Gaál-Baróti Márta 250
 Gállos Orsolya 354
 Gardner, John 20
 Gass, William, H. 19, 20
 Gereben Ágnes 411, 412, 454 (a jegyzeteket írta), 455 (a jegyzeteket írta)
 Gergye László 87
 Gonda György 355
 Göncz Árpád 179
 Grant, Thomas 88
 Greene, Graham 89
 Greguss Sándor 516
 Gudkova, Violetta 414
 Gyimesi Timea 181
 Györffy Miklós, 252/a, 253, 254
 György Eszter 251, 252

 Hajdufy Eszter 199 (riporter)
 Hajnád Zoltán 415
 Halász Anna Mária 21
 Halász Előd 255
 Hekli József 416, 417
 Heltai Gyöngyi 418
 Hempel, Vido 342
 Henning, Hans 90, 182, 258
 Heydrich, Harald 259
 Hoof, Henri van 126, 211
 Horváthné Juhász Márta 260, 419
 Hunt, John Dixon 91

 Iby András 261
 Illyés Ibolya, M. 505 (riporter)
 Ivanova, Tamara 420

 Jagusztin László 421, 422
 Janovszkaja, Ligvija 423
 Jarzębski, Jerzy 220
 Jávör Ottó 262
 Jávorszky Béla 158, 160 (riporter), 332 (riporter)
 Józsa Antal 425
 Józsa György 263
 József Farkas 426
 Juhász Edit 22
 Juhász Erzsébet 356
 Juhász Erzsébet, B. 427, 508
 Jutrin, Monique 185

 Käfer István 142, 143, 428
 Kagarlickij, Julij 92, 429
 Kalász Márton 264
 Kalmár Éva 518 (riporter)
 Kámán Erzsébet 430

Kántor Lajos 326, 327
 Kapuściński, Ryszard. 221
 Karcagi Katalin. 293, 335
 Karig Sára 431, 510, 516. (riporter)
 Karjakin, Jurij 432
 Kassák Lajos 433
 Kelemenné Vangel Sarolta 437
 Kerék Imre 511
 Kerekes Gábor 265, 266, 267, 268
 Kerényi Ferenc 23, 269
 Keresztury Dezső 54
 Kereszty Rókus 93
 Kéry László 55, 94, 95
 Király Erzsébet 318
 Király István 56, 438
 Király Péter 129 (szerk.)
 Kis Pintér Imréné 439 (bibl.)
 Kiss Attila 96
 Kiss Endre 270, 271, 272
 Kiss Eszter 334
 Kiss Gy. Csaba 24, 25, 26, 57, 144, 227
 (közr. és bev.)
 Kiu, K. L. 515
 Klauß, Jochen 273
 Kloss Andor 248 (riporter)
 Knickerbocker, Conrad 97
 Kocztur Gizella 98
 Kodolányi Gyula 99
 Kollár Katalin 440
 Komornik Ferenc 145
 Kondrot, Vojtech 146, 147
 Konrádyné Gálos Magda 186
 Konstantinović, Zoran 274
 Kormos Sándor 148
 Korotkevics, Georgij 496 (riporter)
 Kotyenko, Nyikolaj 441
 Kovács Ákos 141 (riporter)
 Kovács András Ferenc 328
 Kovács Andrea 100
 Kovács J. Béla 397 (szerk., a névmutatót
 és a bibl.-t kész.), 442, 443 (bibl.), 505
 (riporter)
 Kovács Sándor 4 (szerk.)
 Kovács Zsuzsa 519
 Kowan, Steven 27
 Köhbach, Markus 520
 König, Marion 275 (bibl.)
 Köves Erzsébet 101
 Kubancev, Trofim 159
 Kulcsár Szabó Ernő 5
 Kun Miklós 444, 445, 446, 447
 Kuprijanova, Nyina 448
 Kurucz Gyula 276
 Kürtösi Katalin 28

 Laksin, Vlagyimir: 449.
 Lazarev, Lazar 102, 450
 Lebegyev, Alekszander 491 (riporter)
 Légrády Viktor 451
 Lengyel Balázs 103
 Lengyel Béla 58, 59, 452
 Lengyel Dénes 161
 Levertov, Denise 29

Lisztóczy László 157 (közr. és bev.)
 Ljubomudrov, Alekszej 453
 Loch, Rudolf 277
 López Estrada, Francisco 343
 Losonc Alpár 358
 Lotman, Jurij Mihajlovics 454, 455
 Lőkös István 359, 456
 Ludassy Mária 187
 Lukács Borbála 30
 Lukács György 31, 457

Maár Judit 322 (riporter)
 Maczika Béla 458
 Magyar Andrea 278
 Magyar Miklós 188
 Mándics Mihály 360
 Marquardt, Jochen 279
 Martonyi Éva '89
 Martos Gábor 521
 Mátrai Eszter 190
 May István 191, 459
 McEwan, Ian 105
 Medvegjev, Feliksz 460
 Mehl, Dieter 106
 Merkiné Horváth Csilla 192
 Mesterházi Márton 527
 Mész Lászlóné 107, 336, 461
 Mihajlov, Alekszandr 462
 Mihályi Gábor 63
 Milosevits Péter 361
 Móczár Albert 463
 Moldvay Győző 329
 Molnár István, D. 222
 Monostory Klára 193
 Motiljova, Tamara 280, 464

Nagy Péter 32, 320
 Navrátil, Milan 149
 Nawrocki, Aleksander 223
 Nazarov, Nyikolaj 413 (riporter)
 Nemes Nagy Ágnes 108
 Nemeshegyi Péter 522
 Németh G. Béla 281
 Niederhauser Emil 465
 Niedermeier, Michael 282
 Nikolov, Nino 129 (szerk.), 132
 Nikolova, Elena 133
 Nyul Edit 109

Odorics Ferenc 33
 Olson, Charles 34
 O'Neill, Patrick 35
 Ónody György 206 (riporter)
 Orr, Leonard 110, 321
 Oviedo, Alvaro 347 (riporter)
 Ördögh Szilveszter 466

Pajtényi Dóra 194
 Paksy Ágnes 64
 Pál József 6 (szerk.), 36
 Pálfalvy Lajos 224
 Paraf, Pierre 195
 Papp Ferenc 324 (vál.)

- Pásztor Péter 111
Pérus, Jean 467
Péter László 196
Polet, Cora 37, 213
Pomogáts Béla 38
Popivanov, Ivan 134
Poszler György 39
Pölöskei Ferenc 129 (szerk.)
Priest, Raymond Adolph 112
Pronyin, Vlagyiszlav 468
Puzyna, Konstanty 225
- Radev, Ivan 135
Radev Sztojan 136
Radnóczy Éva 399 (bibl.)
Reich-Ranicki, Marcel 283, 284
Reisinger János 469
Révész Ágota 113
Revilla, Federico 345
Rich, Elisabeth 470
Riha, Karl 286
Rosset, Francois 197
Roth, Gerhard 183 (riporter)
Rózsa Mária 287 (bibl.), 288, 289
Rubovszky Rita 198
- Salamon István 309 (közr. és bev.)
Salminen, Johannes 163
Salyámosy Miklós 290, 291, 292
Sándor László, N. 472
Sári László 507 (riporter)
Schultz, Joachim 200
Sebes Katalin 474
Siatris, Karen 40
Simon Mária 475
Sireagu, Octavian 330
Skodorenko, Vlagyimir Andrejevics 476
Sola, Agnes 477
Somlyó György 201
Somogyi Erzsébet, Z. 479
Soproni Géza 331
Sorrentino, Gilbert 116
Sponder, Stephen 117
Spiewok, Wolfgang 294
Starkmann, Alfred 104 (riporter)
Sugajeva, Elvina 434 (riporter)
Sukeck, Ronald 41
- Szabó György 480
Szabó János 295, 296, 297
Szabó Júlia 42
Szabolesi Miklós 7, 43
Szabov, Alekszandr 89 (riporter)
Szamveljan, Nyikolaj 435 (riporter)
Szántó Gábor András 481
Szántó György 151
Szász Ferenc 298
Szávai János 2 (szerk.), 44, 118, 201/a, 202, 323, 346, 482
Széchényi Ágnes 31 (bev.)
Szedi, Voleszlav 204
Szegedy-Maszácz Mihály 8, 45, 46, 47, 119, 203, 299
- Székács Vera 319 (riporter)
Székely Andorné 300
Székely András Bertalan 362
Székely János 523
Széky János 114 (riporter)
Szelivanova, Szelveta 512
Szenyán Erzsébet 221 (bev.)
Szepes Erika 65
Szepessy Tibor 66
Szerebrennyikov, Robert 338 (riporter)
Sziklay László 483
Sziklay László 48
Szilágyi Ákos 484
Szilágyi Imre 49
Szilágyi Károly 362
Szilassy Zoltán 120, 121
Szinelnikov, Mihail Hananovics 485
Szokolova, Ingrida 486
Szondi György 137
Szopori Nagy Lajos 164, 165
Szőke György 489
Szőnyi György Endre 6 (szerk.), 122
Sztjepanova, Anna 490
Szurovec, Jurij 491
Szvák Gyula 492
- Takács Tibor 60
Tamás Katalin 301
Tandori Dezső 302
Tarnói László 285 (kiad.), 303, 304
Tasnádi Edit 524.
Tillmann, J. A. 305
Tinyanov, Jurij 493
Tóbiás Áron 226
Tokai András 528
Tóth Imre, H. 364
Tóth Nóra 7 (a névmutatót kész.)
Török Endre 494
Török József 214
Träger, Christine 306
Trásér László 495
Tumarkina, Jelena 496
Turcsi István 166
Tvardovszkaja, Valentyina 497
- Udvaros Béla 123
Uvarov, Anatolij 167
- Vajda György Mihály 307
Varga István, Cs. 513
Varga József 61
Varga Károly 308
Varga Lajos Dániel 506 (riporter)
Varga Rózsa 152
Vargha Kálmán 205
Vas István 309
Végl László 365
Végvári Sándor 498
Venne, Ingmar ten 310
Veress Miklós 499
Verin, Vlagyimir 500
Versors-Foissy, Guy 208
Vidor Miklós 311

Vigh Anna 312
Vigh Árpád 127
Viksten, Vilho 168
Vita Zsigmond 330 (közr.)
Vitéz Ferenc 207
Volkov, Vlagyimir 424
Vörös Imre 208
Vörös T. Károly 313
Vujicsics Sztóján 366

Wallraff, Günter 314
Weigel, Alexander 315
Wintermantel István 399 (bibl.), 488 (bibl.),
501
Wit, Joost De 215

Zádor András 153
Zágonyi Ervin 502
Zappe László 379 (közr. és bev.), 503
Zlobec, Ciril 367
Zsilka Tibor 50

*A publikációkban tárgyalt személyek névmu-
tatója*

Ajgi, Gennadij 513
Ajtmatov, Csingiz 406, 472
Alberti, Rafael 338
Alexandre, Vicente 345
Alexandru, Ion 329
Amis, Kingsley 74
Áprily Lajos 218, 330, 410
Arisztophanész 65
Aroszev, Alekszandr 444

Babel, Iszaak Emmanuilovics 424, 440,
474, 498
Bajomi Lázár Endre 206
Bajza József 308
Bakuradze, Szergo 512
Ballek, Ladislav 144
Barbusse, Henri 195, 204
Barlach, Ernst 170
Bartsch, Wilhelm 302
Beckett, Samuel Barclay 107, 336, 461
Belov, Vaszilij Ivanovics 376
Berzsenyi Dániel 298
Bierce, Ambrose Gwinett 85
Blandianu, Ana 329
Bobrowski, Johannes 264
Boccaccio, Giovanni 323
Borchert, Wolfgang 242
Borges, Jorge Luis 339, 345
Botev, Hriszto 136
Böll, Heinrich 235, 257, 314
Brewster, Ralph 103, 108
Broch, Hermann 270, 272
Buharájev, Ravil 505
Bulgakov, Mihail Afanaszjevics 369, 373,
403, 414, 423
Burroghs, William S. 97

Čaklais, Māris 510
Camus, Albert 201/a
Cân, Vũ Ngoc 514
Cankar, Ivan 354, 356, 363
Casanova, Giacomo 320
Celan, Paul 249
Cendrars, Blaise 178
Chagall, Marc 345
Commère, Pascal 173
Conrad, Joseph 119
Corneille, Pierre 169, 192
Csarenc, Egise 511
Csehov, Anton Pavlovics 83, 107, 336, 374,
395, 418, 421, 461
Curman, Peter 332

Dangulov, Szavva 438
Debeljanov, Dimeso 132
Defoe, Daniel 98
Dekić-Bodoljš, Marko 360
Déry Tibor 243
Diggelmann, Walter Matthias 297
Donne, John 87
Dosztojevszkij, Fjodor Mihajlovics 371,
392, 432
Döblin, Alfred 301
Dürrenmatt, Friedrich 232, 276

Ejdelman, Natan 403
Éluard, Paul 108, 193, 196, 201, 205
Endo Suszako 522
Erasmus, Rotterdami 209, 214

Faulkner, William 115, 478
Fazekas Mihály 303
Fielding, Henry 98
Flaubert, Gustave 202
Fontane, Theodor 268
Franyó Zoltán 51, 52, 60
Frisch, Max 291
Frischmuth, Barbara 248
Frye, Nothrop 111

Gelman, Alexander 463
Giang, Le Xuan 517
Goethe, Johann Wolfgang 247, 274, 295,
309
Gogol, Nyikolaj Vasziljevics 482, 489, 502
Golding, William 105
Gombrovicz, Witold 220, 223
Goncsarov, Ivan Alekszandrovics 372
Gorkij, Makszim 140, 142, 244, 359, 371,
377, 381, 386, 390, 394, 397, 400, 401,
407, 411, 425, 426, 428, 430, 431, 433,
442, 443, (bibl.), 445, 447, 452, 456, 475,
476, 481
Granyin, Danyil 403
Grass, Günter 262
Green, Julien 180
Grekova, I (Jelena Szergejevna Wentzel)
413
Grey Owl 69
Gujaš-Džuretin, Josip 361
Gulyás Pál 157

- Hannpää, Pentti 164
 Haavikko, Paavo 168
 Haldimann, Eva 256
 Hammel, Claus 263
 Hašek, Jaroslav 145
 Heine, Heinrich 90, 182, 258, 260, 307, 419
 Héliodorosz 66
 Hemingway, Ernest 70, 82, 102, 118, 333, 450
 Herzen, Alekszandr Ivanovics 398, 465
 Hlebnikov, Velimir 409, 477
 Hrabal, Bohumil 141
 Hradsky, Ladislav 151
 Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 250, 252/a
 Hofmannsthal, Hugo von 241
 Homérosz 62, 112

 Ibsen, Henrik 107, 334, 336, 461
 Illyés Gyula 193, 196, 201, 205
 Ionesco, Eugène 177, 183, 184

 Jeszenyin, Szergej 451
 Jevtusenko, Jevgenyij Alekszandrovics 402, 424
 Joyce, James 110, 112, 321
 Justh Zsigmond 186

 Kafka, Franz 231, 244, 253, 305, 394
 Kalanadze, Ana 509
 Kammer, Henry 212
 Kapuściński, Ryszard 217, 221, 226
 Karciuskas, Mykolas 507
 Kardos László 53, 55, 56, 59
 Kassák Lajos 42, 178, 239
 Katajev, Valentyin Petrovics 434, 435, 480
 Katona Erzsébet 436
 Kazinczy Ferenc 240, 247
 Keller, Gottfried 271
 Kinsella, Thomas 528
 Király György 61
 Kleist, Heinrich von 233, 252, 275, 277, 279, 287, 289, 306, 315
 Kolcov, Mihail Jefimovics (Miguel Martinez) 446
 Korotics, Vitalij 448
 Kotzebue, August 269
 Kramszkoj, Ivan Nykolajevics 378
 Krleža, Miroslav 353, 357
 Küchelbecker, Wilhelm Karlovics 493

 Laine, Jarkko 160
 Laksin, Vlagyimir 403
 Latzko, Andreas 296
 Le Carré, John 101
 Lenin, Vlagyimir Iljics 445, 497
 Levi, Primo 319
 Lunacsarszkij, Anatolij Vasziljevics 391, 431
 Luostarinen, Aki 166

 Maehle, Leif 335
 Mailer, Norman 104

 Majakovszkij, Vlagyimir Vlagyimirovics 481
 Makanyin, Vlagyimir 462
 Malraux, André 169
 Mann, Klaus 284, 300
 Mann, Thomas 244, 254, 283, 394
 Maupassant, Guy de 171, 191, 459
 Mauriac, Francois 170
 Meschendörfer, Adolf 289
 Mogin, Georges lásd Norge, Géo
 Mrozek, Sławomir 216
 Musil, Robert 299
 Musset, Alfred de 176

 Nabokov, Vladimir 71
 Néthy, Jean de 186
 Neumann, Stanislav Kostka 152
 Nietzsche, Friedrich 230
 Nikolov, Nino 131
 Norge, Géo (Georges Mogin) 127

 O'Connor, Flannery 93
 O'Neill, Eugene Gladstone 81, 82, 83, 333, 395
 Ottlik Géza 299

 Pascal, Blaise 194
 Paszternak, Borisz 403, 437, 458
 Pável Ágoston 348, 349, 350, 351, 352, 354, 355, 356, 362, 363, 364, 366, 367
 Pavlovski, Eduardo 344
 Petőfi Sándor 223, 307, 458
 Platonov, Andrej 500
 Poe, Edgar Allan 68
 Puskin, Alekszandr Szergejevics 368, 375, 380, 382, 385, 396, 410, 439 (bibl.), 453, 454, 455, 479, 484, 492, 493

 Quaghebeur, Marc 127

 Racine, Jean 175
 Raitilla, Anna-Maija 162
 Rakovszki, Georgi Sz. 135
 Ramuz, Charles Ferdinand 188
 Raszkolnyikov, Fjodor 403
 Raszputyin, Valentyin Grigorjevics 441, 466, 470
 Raus, Valentin 331
 Rebreanu, Liviu 325
 Ribakov, Anatolij Naumovics 403
 Richardson, Samuel 98
 Ridland, John 114
 Robbe-Grillet, Alain 203
 Rousseau, Jean-Jacques 198
 Rozsgyesztvenszkij, Robert 471

 Saint-Pol-Roux (Paul-Pierre Roux) 200
 Salinger, Jerome David 77
 Sallenave, Danièle 199
 Satrov, Mihail 473
 Schiller, Friedrich 251, 267
 Schwob, Marcel 185
 Seghers, Anna 234, 237, 259, 280, 464

- Segre, Cesare 322
 Shakespeare, William 79, 80, 86, 91, 94, 95, 96, 109, 113, 120, 122, 123
 Shelley, Percy Bysshe 84
 Sichrovsky, Peter 293
 Sillitoe, Alan 75
 Simonsuuri, Kirsti 166
 Sinkó Ervin 365
 Snajder, Slobodan 365
 Solohov, Mihail Alekszandrovics 115, 478
 Sorescu, Marin 328, 329
 Soyinka, Wole 527
 Spenser, Edmund 87
 Stricker, Der 294
 Strindberg, Johan August 82, 333, 334
 Suksin, Vaszilij Makarovics 384
 Sütő András 233
 Szabó Endre 389
 Szauder József 54
 Szentkuthy Miklós 190
 Sziklay László 57
 Szimonov, Kosztantyin Mihajlovics 102, 403, 450
 Szologub, Fjodor Kuzmics 388
 Sztálin, Joszif Visszarionovics 403

 Tamási Áron 72
 Tarkovszkij, Arszenyij Alekszandrovics 370, 460
 Tasso, Torquato 318
 Tersánszky Józsi Jenő 164
 Tiihonen, Ilpo 166
 Tolsztojl, Lev Nyikolajevics 378, 415, 469, 494
 Tournier, Michel 181
 Trakl, Georg 311
 Trócsányi Zoltán 58
 Tunström, Göran 337
 Turgenyev, Ivan Szergejevics 191, 459
 Tvardovszkij, Alekszandr Trifonovics 497
 Tyutsev, Fjodor Ivanovics 260, 419

 Uhland, Ludwig 304
 Unamuno Y Jugo, Miguel 341
 Upward, Edward 117

 Vasziljev, Borisz Lvovics 486
 Velter, André 190
 Vergelisz, Áron 504
 Vico, Giambattista 110, 321
 Vidales, Louis 347
 Vigny, Alfred de 172
 Vincenz, Stanisław 227
 Voltaire, François-Marie 187, 194
 Vörösmarty Mihály 246

 Wajda, Andrzej 119
 Waugh, Evelyn, Arthur St. John 74
 Weiss, Peter 313
 Wellek, René 124
 Wells, Herbert George 92, 429
 Wilde, Oscar 100

 Williams, Albert Rhys 78, 387
 Williams, William Carlos 116
 Witkacy lásd Witkievicz, Stanisław Ignacy
 Witkievicz, Stanisław Ignacy 225
 Wolf, Christa 266

 Xing Wan-sheng 518

 Yeats, William Butler 72
 Yourcenar, Marguerite 179

 Zablockij, Nykolaj 409
 Zarek, Otto 238
 Zilahy Imre 393
 Zilahy Károly 393
 Zorin, Leonyid Genrihovics 417
 Zrínyi Miklós 318
 Zschokke, Johann Heinrich 245

A bibliográfiában feldolgozott folyóiratok jegyzéke

 Acta Germanistica (Acta. Ger.)
 Acta iuvenum. Sectio litteraria (Acta iuv., Sect. litt.)
 Acta litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae (Acta litt. Acad. Sci. Hung.)
 Aetas
 Alföld
 Alors

 Babel
 Béke és szocializmus (Béke szocial.)
 Békési élet
 Buvár

 Confessio

 Délsziget almanach
 Diakónia
 Doxa
 Élet és irodalom (Élet irod.)
 Élet és tudomány (Élet tud.)
 Életünk
 Filmvilág
 Filológiai közlöny (Filol. közl.)
 Forrás

 Germanistisches Jahrbuch (Ger. Jahrb.)

 Helikon világirodalmi figyelő (Helikon)

 Interpress graphik (Interpress graph.)

 Jászkunság
 Jelenkor

 Keletkutatás
 Kritika

 Magyar könyvszemle (M. Könyvszemle)
 Magyar nyelvőr (M. Nyelvőr)

Magyartanítás
Mozgó világ
Műhely/Győr-Sopron megyei Tanács (Mű-
hely/Győr-Sopron M. Tcs.)

Nagyvilág
Napjaink
A nemzetközi munkásmozgalom történeté-
ből (Nk. munkmozg. tört.)
Neohelicon
Névtani értesítő (Névt. ért.)
New Hungarian Quarterly (New Hung. q.)
Nyelvpedagógiai írások (Nyelvped. írások)
Nyelvünk és kultúránk (Nyelvünk kult.)

Olvasó nép (Olv. nép)

Palócföld
Pest megyei múzeumi híradó (Pest m. múz.
h.)
A Pollack Mihály Műszaki Főiskola tudo-
mányos közleményei. Társadalomtudo-
mány (Pollack Mihály Műsz. Főisk. tud.
közlem. Társadtud.)

Somogy
Szakszervezeti szemle (Szakszerv. szemle)
Színház
Szovjet irodalom (Szovj. irod.)

Tanárképzés és tudomány (Tanárk. tud.)
Társadalomkutatás
Tiszatáj

Új forrás
Új írás
Új tükör
Újhold-évkönyv

Valóság
Vasi szemle
Vigilia
Világosság
Világshínház

Zrínyi dolgozatok (Zrínyi dolg.)

A bibliográfiát összeállította: *Rózsa Mária*

Logos semanticos: Studia Lingūistica in honorem Eugenio Coseriu, 1921—1981. Ed.: Geckeler H. et al. (LOGOS SEMANTICOS: Nyelvészeti kutatások Eugenio Coseriu, 1921—1981 tiszteletére. I. kötet. A nyelvfilozófia és nyelvtudomány története.)

Berlin, New York, Madrid 1981. — Vol. 1. Geschichte der Sprachphilosophie und Sprachwissenschaft. Ed. by Trabandt J. XXX, 458 l.

Eugenio Coseriu a nemzetközi nyelvtudomány kimagasló egyénisége. Monográfiái, tanulmányai az általános nyelvtudomány nagy skáláját, a jelenkori lingvisztika legégetőbb kérdéseit, különösképpen a nyelvfilozófia és a nyelvtudomány történetének fontos problémáit (az ókortól napjainkig) ölelik fel. Így nem is véletlen, hogy tisztelőinek és tanítványainak nagy serege a kiváló tudós 60-ik születésnapjához megjelentetett Emlékkönyvének I. kötetét a nyelvfilozófia és nyelvtudomány történetének szentelte.

A kötetbe felvett cikkek három részre oszthatók. Az első rész a nyelv tanulmányozása filozófiai problémái történetének van szentelve.

F. Rodriquez Adrados (Madrid) „A leontinai Gorgias jelének elmélete” c. cikkében felhívja a figyelmet a szofisztika e jelentős képviselőjének nyelvészeti nézeteire. Gorgias nevét a nyelvtörténeti irányzatokban meg sem említik, pedig álláspontja elég eredeti volt. A nyelvi jellel kapcsolatos koncepciója nagyobb számú tényezőt vesz figyelembe, mint az antik filozófia alapvető vonalával (Platon, Arisztotelész) kapcsolatos koncepció. Amíg Platon és Arisztotelész a dolgok és nevek összefüggését vizsgálja, addig Gorgias rámutat, a jel nemcsak az általa jelölt dologtól különbözik, hanem az ezen dologról alkotott gondolatától is. Gorgias figyelembe veszi a jel és annak használói közti összefüggést is. A különböző emberek különbözőképpen értelmezik egy és ugyanazon jelet. A nyelv és gondolkodás két realitás, melyeket az ember kapcsol össze. Gorgias nyelvelméletét közvetlenül retorika-oktatásának gyakorlata alapozta meg.

D. di Cesare (Tübingen) „Arisztotelész nyelvének logikai-funkcionális elemzése” c. cikkében megjegyzi, Arisztotelész nagy érdeme volt a nyelv néhány funkciójának — logikai, retorikai, költői — kiválasztása. E funkciók a nyelv elsődleges funkciójára épülnek, ami a mindennapi közlés biztosításában áll. Arisztotelész rámutatott a nyelvi szemantika és logika különbözőségére. De a nyelv lehet a logikai ítéletek eszköze. A fogalom nyelvi jelentése és logikai meghatározása a következőkben különbözik: 1. a meghatározás csak reális szubsztanciára vonatkozhat, a nyelvben a reális és képzeletbeli szubsztanciák nem különböznek; 2. a meghatározás a tárgy lényegét fejezi ki, a nyelvi jelentésben a lényeges és lényegtelen jelek keveredhetnek; 3. a nyelvi jelentés az igazság ellenőrzése nélkül erőszakolja rá magát a beszélőre, a meghatározás verifikációt követel.

W. Riken (Halle) „A nyelvről alkotott fogalom és az ember történelmi alakja a felvilágosodás korában” c. tanulmányában kiemeli, a nyelvtudomány fejlődése a felvilágosodás korában szorosan összefüggött a felvilágosító kultológia eredményeivel. A nyelv történelmi fejlődésének problémái felé fordulás, ami többek között a nyelv eredetének vitájában kerül kifejezésre, visszatükrözte e világkultúra progresszív fejlődése eszméjének létrejöttét.

G. G. Kristman (Tübingen) „Újdonság. A nyelv — a világ képe” tézis történetéről: „Gyakorlati” alkalmazás Franciaországban és Németországban a XVIII. sz. végén” c. cikkében kiemeli, a nyelv hatását a gondolkodásra, amit századunkban Sapir-Whorf hipotézisével kapcsolatban vitattak meg, már a felvilágosodás korában észrevették a

nyelvészek. A nyelvnek a tudat formálásában betöltött szerepéről alkotott elképzelés annyira elterjedt volt, hogy hatást gyakorolt a gyakorlati feladatok megoldására a kultúrpolitika területén.

H. Giepper (Münster) „Milyen bonyolult megírni az igazat a nyelvtudomány történetében: W. Humboldt Herderhez való viszonyáról szóló vitához” és W. Österreicher (Freiburg) „Kihez tartozik Humboldt? A francia felvilágosodás úttörőinek hatásáról a német romantika nyelvfilozófiájára” c. cikkeket a H. Aarsleffel folytatott vitának szentelték, aki azzal a feltételezéssel lépett föl, hogy Humboldt nyelvészeti nézetei francia „ideológusok” (Destu de Trasy, Cabagni) határozott befolyása mellett alakultak ki. Mindkét szerző aláhúzza, e kérdés megoldásában teljességgel megengedhetetlen a különböző momentumok keveredése. Nem kétséges, hogy Humboldt elméleti rendszereinek kialakulására a gondolkodók egész sora, köztük a felvilágosodás képviselői is hatottak. Az sem kétséges (ez már régen ismert), hogy párizsi tartózkodásakor Humboldt találkozott „ideológusokkal”. De maga Humboldt határozottan állítja, hogy a legfontosabb momentumokban nem tudott megegyezésre jutni az ideológusokkal. Humboldt világnézete elsősorban a XVIII. sz. végi—XIX. sz. eleji német kultúra hatása alatt formálódott, és éppen ebben a kultúrában kell keresni lingvisztikai koncepciójának alapjait. Igaz, a meglevő források nem mindig teszik lehetővé ilyen vagy olyan kapcsolatok meglétének dokumentálását, néha közvetett alátámasztásokkal kell megelégednünk. Így nincsenek bizonyítékaink arra, Humboldt olvasta-e Herder nyelvészeti munkáit, de felhasználta néhány Herderre jellemző nyelvi fordulatot. Egészében Giepper és Österreicher kiemeli, napjainkban, amikor a nyelvtudomány története egyre bonyolultabb feladatokat állít maga elé, a kutatók felelőssége a létrehozott állapotokért igen magas.

Ebben a részben publikálták M. Corti (Pavia) „Dante Alighieri általános és költői nyelvvezetékének fogalma”, H. Ungehoier (Bonn) „A significatus hieroglyphicus fogalmáról Wolfe-nál”, D. Droua (Brüsszel-Liège) „Materializmus és történelem de Brausse nyelvészeti nézeteiben”, D. Janich (Mainz) „Feljegyzések a funkcionalizmus történetéből a XVIII. sz.-ban”, H.-H. Lieb (Nyugat-Berlin) „Ogden és Richards szemiotikai háromsöge: Arisztotelész jelmodelljének új megfogalmazása”, Segre (Pavia) „Hronotop” c. cikkeit.

A második részben a nyelvtudomány általános elméleti kérdései történetének problémáit vizsgálják.

S. Elia (Rio de Janeiro) „A grammatikai művészettől a spekulatív nyelvтанig” c. cikkében az antik grammatikától a középkori logisztikus grammatika felé való átmenetet vizsgálja. Ez az átmenet a nyelvészeti kutatásokban a cél átvitelével volt kapcsolatos az alkalmazás problémáiról az ésszerű alap és lényeg problémáira. További fejlődése folyamán a grammatika az észre és alkalmazásra (reneszánsz kora), az észre (felvilágosodás kora), a tényekre (XIX. sz.) és kapcsolatokra (modern strukturalizmus) irányult.

E. Stankewicz (New Haven, USA) „A nyelv szelleme a XVI. sz. nyelvtudományában” c. cikkében rámutat arra, hogy éppen a reneszánsz korának nyelvészei ismerték föl elsőként azt a tényt, hogy a nyelv lényegébe hatolás lehetetlen a nyelvi anyag reális különféleségének tanulmányozása nélkül és ezzel kiváltották, az antikvitással és középkorral összehasonlítva, elvileg új irányzatok megjelenését a nyelvészeti kutatásban.

P. A. Ferburg (Groningen) „Művészet vagy tudomány, a nyelv kutatás egyik problémája a XVII. és XVIII. sz.-ban” c. tanulmányában kiemeli, az említett korszak nyelvészei kitartóan törekedtek a gyakorlati művészettől különböző nyelvtudomány mint elméleti tudomány megalapozására. E törekvés egyik kifejezése volt a racionális nyelvтан létrehozása.

P. Ramat (Pavia) „A fordítás problémája Marx és Engels munkáiban” c. cikkében rámutat, Marxnak és Engelsnek a fordítás problémáival kapcsolatos nézetei a nyelvről mint aktív gyakorlati tudásról alkotott általános elképzelésüket tükrözi. Kiemelik, hogy feladata az eredeti hangulat, nem pedig a betűk felidézése. Emellett a szöveg hű értelmezése nemcsak azon nyelv, hanem azon kultúra ismeretét is megköveteli, amelyhez a szöveg tartozik. A hű fordítás kritériumai iránti érdeklődés Marx és Engels számára gyakorlati tevékenységünkkel volt kapcsolatban. Így Marx nem volt meglegedve a *Tőke* francia fordításával és a szöveg egy részét átírta franciául, mintha újraalkotná a szöveget, nem pedig egyszerűen lefordítaná.

T. Kamei (Tokió) „Saussure titka” és P. Wunderlich „Saussure és a signification” c. cikkei F. de Saussure munkássága interpretációja problémáinak vannak szentelve. P. Wunderlich a signification szakkifejezés öt jelentését különbözteti el Saussure-nél: 1. „kifejezés” 2. „jelentőség”; 3. „jelentés”; (referenciaaspektus nélkül); 4. „beszédbeli jelentés, megjelölés”; 5. „dinamikus kapcsolat a jel és tárgy közt”. Az első két jelentés a nyelvvel (langue), a többi beszéddel (parole), valamint a normával van összefüggésben.

Ebben a részben publikálják: G. Berkeley (Regensburg) „B. Boummatei „A toscanai nyelvről”-ben megjelent könyvének szemiotikai és nyelvészetelméleti tartalma”; J. Albrecht (Tübingen/Würzburg) „Du Marse a kontrasztív metaforika és idiomatizmus problémáiról”; J. Stefanini (Marseille) „A szenzualista irányzat nyelvtanírója, Destu de Tracy”; Ju. Trabant (Nyugat-Berlin) „A stíluselméletről a XIX. sz.-ban; H. Steintal”; R. Jakobson „A moszkvai nyelvészeti kör történetéhez”; C. Todorov „M. Bahtyin és a nyilatkozat elmélete” c. cikkeket.

A harmadik részben azon cikkeket gyűjtötték össze, melyeket a nyelvtudomány története problémáinak szenteltek, különösen az újlatin nyelvű országokban.

Rot Sándor

Ambroise Kom (éd.):

Dictionnaire des oeuvres littéraires négro-africaines de langue française. (Francia nyelvű néger-afrikai irodalmi művek szótára.)

Sherbrooke, Paris 1983. 669 l.

A kanadai Naaman kiadóvállalkozás — amelyet Antoine Naaman professzor vezet, és amely ezt a könyvet is kiadta — hosszú éveken át jelentős szerepet játszott az ún. harmadik világ, a fejlődő országok irodalmának, kultúráinak bemutatásában, terjesztésében, akár a néger-afrikai, akár a magreb területekről legyen is szó. Ismert európai, amerikai és afrikai kutatók, tudósok, szerzők publikálják itt műveiket: szépirodalmat és tanulmányjellegű köteteket egyaránt. A kiadó, Naaman professzor halála után, 1989-ben megszűnt.

Ambroise Kom, kameruni születésű kutató, a kötet szerkesztő-irányítója, egyetemi tanár, aki Tunéziában, az Amerikai Egyesült Államokban, Kanadában afro-amerikai, antillai és néger-afrikai irodalmakat és kultúrákat oktatott és oktat ma is, több cikk és mű szerzője. Munkatársai között, akik a szócikkeket írták és gondozták, olyan nevek szerepelnek, mint Robert Cornevin, Régis Antoine, Yves-Emmanuel Dogbé, Patrice Kayo, Barthélemy Kotehy, Jean-Pierre Makouta-Mboukou, Bernard Mouralis, Robert Pageard, valamennyien a néger-afrikai irodalom nemzetközileg elismert szakértői. Kom a francia nyelvű néger-afrikai irodalmi — szépirodalmi — művek szótárjellegű bemutatásával Európában már ismert, szerintem jó és bevált eljárást alkalmaz. Magyarországon is ismertek azok a könyvek, amelyek a világirodalom értékes, többé-kevésbé klasszikusnak számító alkotásait tartalmuk elmesélésével és rövid kritikai megjegyzésekkel kísérik (nálunk a 100 híres regény, Franciaországban és Olaszországban a Robert Laffont, ill. a Bompiani kiadók által megjelentetett sorozatok). Azonban az afrikai irodalommal foglalkozó, ma már jelentős számú kritikai mű között is érdekes helyet foglal el ez a szótár, amely mintegy 260 afrikai, francia nyelvű irodalmi mű — regény, színdarab, verseskötet — kritikai-tartalmi elemzését adja, csaknem száz európai, afrikai, amerikai munkatárs közreműködésével. Az afrikai, francia nyelvű irodalmi alkotások ilyen jellegű feldolgozása első ízben történt meg ebben a könyvben.

A szerkesztő célja világos és egyértelmű — bár kicsit talán nagyra törő: olyan jellegű „dokumentum” összeállítás, amelynek segítségével a fekete földrész irodalmának általános és teljes történetét fel lehet dolgozni. Ezért az ilyenkor szokásos szelekcióktól — amelynek az lenne a célja, hogy kiválassza, mely címek kerülhetnek és kerüljenek be az ismertető művek közé — a szerkesztő eltekintett. Viszont az ismertetőt valamennyi mű helyének, fontosságának, többé-kevésbé mérhető értékének megállapítását az adott szócikk adott szerzőjére bízta. Nagyjából-egészéből biztonsággal állíthatom, hogy ezek az értékelések helytállóak, a fontosabb művek terjedelemben is igazodnak az érintett alkotások relatív értékéhez.

A rövid, lényegi, történeti áttekintés, amely bevezetőként is szolgál, kitér a néger-afrikai jelző irodalomra vonatkozó meghatározására: „[...] a néger-afrikai irodalom a néger-afrikaiaknak az afrikai valóságra vonatkozó irodalmi produktuma”; szembeállítja a karibi szigetvilág, ill. az afro-amerikai irodalmakkal: „a karibi irodalom úgy jelenik meg [...], mint egy összetett és az afro-amerikaiak és a néger-afrikaiak problémáitól meglehetősen távoli valóság kifejeződése”; „az afro-amerikai irodalom egyre inkább autonóm produktumként válik ki mind a néger mind pedig az amerikai irodalmon belül.”

Ezt az összehasonlítást már nagyon élesnek, egyoldalúnak tartom. Önkényesen emeli ki az elválasztó jelleget, és nem mutat rá, sajnos, arra, ami összekapcsolja ezeket az irodalmakat, és amire maguk a néger szerzők is többször rámutattak, hogy ti. egyrészt a „források”, az „őshaza”, a „gyökerek” ugyanazok mindhárom földrajzi területen, másrészt a négerek valóban eltérő, történelmileg és földrajzilag meghatározott fejlődésében a három földrajzi egység írói-költői többször kerültek ideológiai-irodalmi kapcsolatba. Az elválasztó és egyesítő mozzanatok-momentumok dialektikáját sohasem szabad ebben az esetben sem elhallgatni.

A francia nyelvű néger irodalom főbb tematikai vonalait a szerkesztő bevezetőjében a következőkben látja és emeli ki: a hagyományos afrikai irodalom hatása, amely irodalom a „közösség értékeit közvetítette”; az európai hódításból eredő átalakulások; az európai metropolisokba önként vagy kényszerből áttelepedett négerek kalandjaitapasztalatai; az afrikai népek történelmében az utóbbi néhány évtizedben lejátszódott társadalmi-politikai-gazdasági változások, azok negatív kísérőjelenségei: karrierizmus, egyesek gyors meggazdagodása, az állam elnyomó, időnként diktatórikus és embertelen jellege stb.

A kötet végén találjuk a bemutatott szerzőket, a cikkek szerzőit, valamint egy olyan indexet, amelyben az ismertetett műveket műfajuk alapján csoportosították, rámutatva, nagyon helyesen, arra a nehézségre és bizonytalanságra, amelyet egy ilyen csoportosítás jelent; valóban, „[...] nagyon igaz [...], hogy számos afrikai mű ellenáll a műfajok hagyományos felosztásának”. Tény, hogy sokkal célravezetőbb és használatosabb lett volna pl. az, ha az ún. une-nel kezdődő címeket nem ezeknél a határozatlan névelőknél, hanem az első szó betűje alapján soroltak volna be a szótárba. Mindezek mellett és ellenére, valamennyiünk számára, akik a francia nyelvű afrikai irodalommal foglalkozunk, hasznos kézikönyvről van szó, amelynek várjuk folytatását, hiszen ez a kötet 1978-ig tárgyalja ezt az irodalmat, és azóta is izgalmas, roppant tanulságos fejlődésnek lehettünk tanúi.

Kun Tibor

J. V. Kovaljov (szerk.): Voproszju evoljucii metoda. (A módszer fejlődésének kérdései.)

Leningrád 1984. 152 l.

Jelen kötet a Világirodalom. A módszer problémái c. sorozat második kiadványaként látott napvilágot a Leningrádi Állami Egyetem Világirodalmi Tanszékének gondozásában. (Az első rész Világézet és módszer címmel 1979-ben jelent meg.) A tanszéken a világirodalom tanulmányozásának igen komoly tradíciói vannak, amelyeket elsősorban V. M. Zsirmunszkij és M. P. Alekszejev akadémikusok munkássága fémjeléz.

A kötetben helyet foglaló tizennégy tanulmány a XVII. – XX. századi angol, amerikai, francia és német irodalommal foglalkozik, egyes írók alkotópályájának konkrét szakaszait, illetve a nemzeti kultúrák fejlődésében jelentős szerepet játszó irodalmi és kritikai irányzatokat tesz meg vizsgálódásainak tárgyául.

A szerzők szovjet felsőoktatási intézmények munkatársai, kutatási területük, mint ezt a cikkek tematikája is bizonyítja; igen széles és változatos. Tanulmányaik központi kérdései és megállapításai azonban a szovjet irodalomtudományban rendkívül nagy jelentőséggel bíró fogalom, a módszer problémái köré csoportosulnak. Szemben azokkal a felfogásokkal, amelyek a módszert statikus, abszolutizált kategóriának tekintik, a szerzők a módszer dinamikus és dialektikus jellegét hangsúlyozzák, s írásaik az irodalmi módszer evolúciójának fontos momentumaira hívják fel a figyelmet.

Mivel a szerzők véleménye szerint a módszer ezen megközelítési módja és alkalmazása az irodalomtudományban még csak a kezdeti lépéseknél tart, a cikkek célja nem magas fokú általánosítások levonása, hanem a konkrét tények tanulmányozása alapján elért eredmények összegezése.

A nyitótanulmány A. Y. Csamajev Klasszicizmus vagy barokk? c. munkája, amelyben a szerző Milton *Elveszett paradicsom*ának oly sokat vitatott módszerbeli hovatartozását próbálja tisztázni a „szintetizáló módszer” fogalmának bevezetésével. Véleménye szerint Miltont nem lehet egyértelműen sem a reneszánsz, sem a barokk, sem pedig a klasszicizmus reprezentatív költőjének nevezni, mint ahogy azt számos kritikus tette.

Az *Elveszett paradicsomban* egyaránt fellelhetők a barokk és a klasszicizmus jegyei, s Csamajev számos példa alapján bizonyítja, hogy a költő milyen magas fokú művészi tudatossággal és mesterségbeli tudással ötvözi egyggyé a különböző irodalmi módszereket, sőt műfajokat is.

N. J. Gyakonova Stevenson esztétikájának romantikus és realista vonásai c. írása, csakúgy mint az előző tanulmány, a merev, statikus kategóriákban gondolkodó irodalomtudományi konvenció ellen lép fel, mikor szembeszáll azokkal a nézetekkel, amelyek Stevensont hol romantikus, neoromantikus, hol pedig realista írónak kiáltják ki. N. J. Gyakonova véleménye szerint Stevensont, akárcsak a kor számos kiemelkedő íróját, nem nevezhetjük neoromantikusnak, legfeljebb bizonyos romantikus tradíciók örökösének, amelyek azonban új társadalmi és politikai körülmények között a realizmus felé nyitnak utat.

A művészi módszerek fejlődésmenetének dialektikus jellegét világítják meg a kötet német irodalommal foglalkozó cikkei is, egy-egy művész életművének adott szakaszait vizsgálva.

A. A. Berjozina Naturalizmus vagy szimbolizmus? c. írását Rilke korai drámáinak szenteli. N. V. Kovrigina a brechti epikus dráma, valamint az expresszionista és naturalista módszer viszonyát vizsgálja a *Baal* c. darab elemzése során. A. M. Fureszenko az expresszionizmus meghaladását követi nyomon Döblin *Berlin Alexanderplatz* c. regényének bemutatásával.

A módszerbeli ugrás” jelenségére hívja fel a figyelmet N. V. Zababurova tanulmánya „Stendhal és a Cleves hercegnő” címmel. A jelenség lényegét a szerző abban látja, hogy a művészi módszer egy-egy új fejlődési fokának bizonyos tendenciái elszakadnak a módszer evolúciójának előző etapjától és korábbi módszerbeli tradíciókra vezethetők vissza. Zababurova Stendhal első regényét, az *Armance*-ot említi példaként, amely a XVII. sz. francia próza hagyományaihoz kötődik. Stendhal Madame de Lafayette analitikus lélektani regényét a *Cleves hercegnő*t választja művészi és esztétikai modellül s annak útjaitási felhasználva és továbbfejlesztve válik a XIX. sz. realista lélektani regényének egyik megteremtőjévé.

A. M. Luxemburg Snow és a XIX. sz.-i kritikai realizmus tradíciói c. írásának problémafeltevése hasonló jellegű. A második világháború utáni új angol írónemzedék nem Woolf és Joyce experimentális prózájának módszereit veszi át, hanem azokat teljesen elutasítva a megújulás útját a XIX. sz. klasszikus realista tradícióinak (Trollope, Dickens, Balzac, Tolsztoj stb.) újraélesztésében látja. Az angol irodalom „átorientálásában” fontos szerep jutott Charles Snow-nak, aki elsőként értette meg a Joyce epigonok természetlen formajátékaitól való elfordulás szükségszerűségét.

Az egyetlen az amerikai irodalomnak szentelt írás, E. F. Oszipova *Bartleby* rejtélye, a romantikus módszer krízisének filozófiailag megalapozott magyarázatára tesz kísérletet. A szerző nézete szerint az elbeszélés jól példázza Melville írói fejlődésében a romantikus ábrázolásmód meghaladását és a transzcendentalista „kozmosz optimizmus” megkérdőjelezését. Oszipova érdekes párhuzamot von a novella és Schopenhauer *A világ mint akarat és képzet* c. munkája között. A vak, romboló erők uralta, kaotikus világban mind az író, mind a filozófus a racionalista egoizmust és sztoikus belenyugvást teszi meg a túlélés lehetséges módozatainak. *Bartleby* alakja — állapítja meg Oszipova — egy harmadik, ellentétes életfelfogást testesít meg. Egyedül ő képes „a halál akarására”, s az egyenlőtlenség társadalmából önként távozik az egyenlőség birodalmába, a halálba. A szerző úgy látja, hogy a Melville művészetében megjelenő filozófiai szkepticizmus vonásai mintegy megsejtik, előre vetítik az elkövetkező katasztrófákat, amelyek a XX. században majd gyökerestől rendítik meg ember és világ racionális alapjaiba vetett hitet.

Módszer és poétika kölcsönhatását vizsgálja Sz. F. Julmentova a különböző művészeti ágak szintézisében Zola *A mű* és Verhaeren *Flamand nők* c. műveit elemelve. A szerző alapgondolata szerint a módszer és poétika kategóriáit szigorúan meg kell különböztetnünk a műalkotás analízise során, mivel a két fogalom összekeverése komoly értelmezéssel félreértésekhez vezethet. Zola regényében a festészeti és zenei elemek Verhaeren verseiben pedig a naturalista és parnasszista mozzanatok — hangsúlyozza Jurmentova — a poétika, s nem a módszer szintjén hatolnak be a műbe, szerepük nem öncélú, alá vannak rendelve az író alapkoncepciójának. Mivel azonban poétika és módszer dialektikus kölcsönhatásban áll egymással, a poétikai eljárások árnyalhatják az író alkotómódszerét, elleplezhetik azt, s Zola esetében romantikus, Verhaerennél romantikus-szimbolista felhangokat kölcsönöznek a műveknek.

T. V. Szokolova és A. I. Vlagyimirova a múlt század francia irodalmának kapcsán módszer és műfaj viszonyát vizsgálja, a módszerbeli evolúció és a műfaji transzformáció kölcsönhatására helyezve a hangsúlyt. Szokolova azt a folyamatot mutatja be, ahogy

Alfred de Vigny költészetében az epikus, lírai és filozófikus elemek összefonódása egy új műfaj kialakulásához, a filozófikus-szimbolikus elbeszélő költemény megteremtéséhez vezet el. Vlagyimirova tanulmányában Henry Becque-t mint a századvég új francia drámai iskolájának megteremtőjét említi, aki Zola naturalista színházi elképzeléseiből kiindulva a drámaszerkezet fokozatos átalakításával elsőként jut el a francia realista dráma megalkotásáig.

Néhány szerző átfogóbb kérdéseket vet fel, s a módszerbeli fejlődés dinamikáját egy egész irodalmi irányzat, korszak keretén belül elemzi.

N. N. Jeszaulov a XVIII. századi angol költészet fejlődésének törvényszerűségeit próbálja feltárni. Véleménye szerint nincs antagonisztikus ellentmondás a különböző stílusirányzatok képviselői között. A XVIII. sz. második felének legtöbb angol költőjénél a klasszicista, realista, romantikus és szentimentális elemek ellentmondásos keveredését tapasztalhatjuk, amit Jeszaulov a felvilágosodás általános szellemi légköréből és megoldandó feladataiból vezet le. A morális pátosz, az „életigazság” követelése, a szenzualitás iránti fogékonyság, az íhlet védelme, a képzelet esztétikai lehetőségeinek kiemelése és etikai szerepének kétségbevonása — azok az alapvonások, amelyek rokonítják a látszatra oly különböző költőket mint Pope, Young, Thomson, Gray, Goldsmith, Sterne és Johnson.

I. I. Csekalov az 1850–60-as évek angol regényirodalmában vizsgálja a valóság-hűség kritériumának kapcsolatát a művészi módszerrel, míg T. N. Glebova viszonylag kevésbé feldolgozott területtel, a XIX. sz. második felének angol irodalmában jelentkező úgynevezett „Spasmodic School” tevékenységével és a korabeli kritikai reagálásokkal foglalkozik.

Mint láttuk, a kötetben helyet foglaló tanulmányok szerzői az irodalomtudomány központi kategóriájának a művészi módszert teszik meg, s véleményük szerint az magába foglalja mind a poetika, mind pedig a stílus kérdéseit is. A cikkek jelentős érdeme, ahogy azt már bevezetőnkben is említettük, hogy a módszert nem zárt, mozdulatlan fogalomként kezelik, hanem elsősorban tág, rugalmas és dinamikus természetét emelik ki, s ezt konkrét példákon szemléltetik. Nem törekszenek elméleti általánosítások megfogalmazására, ezért a kötet inkább kísérleti jellegű. A tanulmányok széles kitekintést nyújtó tematikáját, filológiai alaposágát, kitűnő dokumentáltságát, merész párhuzamvonásait külön érdemként kell megemlíteni.

Ungor Barbara

Angol-kanadai dráma-antológiák

Richard Perkyns (szerk.): *Major Plays of the Canadian Theatre 1934–1984*. (A kanadai színház főbb darabjai 1934–1984).

Toronto 1984. 742 l.

Richard Plant (szerk.): *The Penguin Book of Modern Canadian Drama*. (A modern kanadai dráma Penguin könyve).

Markham 1984. 904 l.

Jerry Wasserman (szerk.): *Modern Canadian Plays* (Modern kanadai darabok).

Vancouver 1986. 412 l.

Vajon nem túlzás-e, hogy két év alatt három átfogó drámagyűjtemény is megjelent egy új és mindmáig kevésbé ismert irodalomból? Inkább hiánypótlás ez, hiszen az antológiáknak különös szerepük van egy-egy irodalom vagy műfaj történetében: Összefoglalásra, áttekintésre, számvetésre is alkalmat nyújtanak. Az angol-kanadai irodalom esetében még ennél többről is szó van, hiszen a születés pillanatát is egy antológia jelzi. A múlt századi, még jórészt az európai modell imitációjával jellemezhető, elszórt kísérletek után 1930-ban a *Six Canadian Plays* (Hat kanadai darab) című antológia és annak Herman

Voaden által írt előszava jelzi a már önállóságra törekvő angol-kanadai dráma létrejöttét. Igaz, a színházak és a színházi fesztiválok műsorán eleinte csak elvétve kaptak helyet, az ötvenes évektől azonban már színpadon is egyre több hazai drámát lehetett látni. Nem kis része volt ebben a budapesti születésű John Hirsch rendezőnek. Igazi fordulópontot azonban az 1967-es centenáriumi ünnepek jelentettek, nem csak azzal, hogy maradandó ajándékként több tucat város kapott színházat, hanem egy sikeres dráma-pályázat miatt is. A hatvanas évek második felében a kanadai dráma rendkívül termékeny időszaka kezdődött, igen sok, nemzetközi mércével mérve is jelentős darab született. Ez, a mennyiségét tekintve is egyre számottevőbb drámairodalom azonban mintegy két évtizeden át csak marginális gyűjteményekkel rendelkezett — mint amilyen például a *Canada's Lost Plays* (1972) című sorozat.

Az elmúlt években közzétett dráma-gyűjteményeknek tehát van mit pótolniuk: Szükség volt olyan, az angol-kanadai dráma történetének fontos állomásait átfogó kötetre, amelyet az egyetemi oktatásban éppúgy haszonnal forgathatnak, mint az érdeklődő, nem szakmai olvasók. Ezt a feladatot vállalta Richard Perkyns a *Major Plays of the Canadian Theatre 1934—1984* című antológiával. Richard Plant válogatásában többkötetesre tervezett drámagyűjtemény első, vaskos kötete jelent meg a „The Penguin Book of [...]” sorozat részeként. Ez a vállalkozás várhatóan nem pusztán az angol-kanadai drámát öleli fel, hanem további kötetekben helyt kapnak a francia-kanadai színpadi művek is (valószínűleg angol fordításban). Jerry Wasserman gyűjteménye a legújabb időszakra koncentrált és másfél éven belül két kiadást is megért. Így tehát, függetlenül attól, hogy a három kötet felépítésében több hasonló vonás van — mindhárom tartalmaz egy áttekintő bevezető tanulmányt és rövid elemzést a drámák előtt, mindhárom kötet tizenkét darabot mutat be — és hogy akad néhány mű, amelyet mindhármán antologizáltak, hasznosnak és fontosnak tekinthetjük ezeket a köteteket, hiszen így együtt alkotnak teljes képet az angol-kanadai dráma történetének egy igen fontos korszakáról.

A pontos időrendet betartva, először Richard Perkyns *Major Plays of the Canadian Theatre 1934—1984* című kötetéről szólunk, amelynek beköszöntőjében Robertson Davies, az ismert író, drámaíró, rendező és egyetemi tanár áttekinti azt a fejlődést, amit a kanadai dráma bejárt attól kezdve, hogy a „néző bátorítására szorult”, az igazi nagykorúságig. Rámutat, hogy „amit kezében tart az olvasó: szöveggyűjtemény, de nem kizárólag az”. Richard Perkyns a bevezetőben először a „kanadai szerző” definíciójának problémáját említi — hiszen a kötet nem mindegyik szerzője Kanada szülőlté, viszont az általuk feldolgozott témák és egész életművük ehhez az országhoz kötik őket. A kezdetekről és a XIX. századról rövid áttekintést kapunk, a huszadik század bemutatása viszont igen részletes. Megtudjuk ebből, hogy Merrill Denison egyfelvonásosa, a *Brothers in Arms* (Fegyvertestvérek, 1922) tekinthető az első eredeti modern kanadai darabnak. A német expresszionisták és O'Neill hatását mutató Herman Voaden *Hill-Land* (Hegyes föld) című költői drámája az antológia első darabja: Ebben nagy szerephez jut a táj, amelyet a Hetek Csoportja festőihez hasonlóan a kanadai művészet *differentia specificajának* tart a drámaíró. Perkyns áttekinti a legfontosabb színházi műhelyeket, kiemeli, milyen fontos volt a kanadai dráma fejlődése szempontjából a stratfordi Shakespeare Festival, majd a Shaw Festival Niagara-on-the-Lake-en, továbbá, hogy milyen ösztönző szerepe volt a rádiónak és a televíziónak a megrendelések révén. Szól a francia-kanadai dráma főbb jellegzetességeiről is, mint amilyen a hazafias témák feldolgozása, az egyház szerepének taglalása. A három antológia közül csak ebben találhatók meg francia-kanadai darab is: Gratien Gélinas műve, a *Bousille and the Just* (eredeti címe: Boussille et les justes — Bousille és az igazak). A rendkívül jól megszerkesztett darab az alsó-középosztály életének kritikus bemutatását adja és rávilágít, mennyire képtelen a hagyományos értékrendszer az alapvető emberi értékek fenntartására.

Az általános bevezetőn túl, mindegyik darabhoz külön bevezető tanulmányt is írt Perkyns, amelynek első része az író és életművét mutatja be, a második rész pedig a darabot elemzi. Ezzel a megoldással a kötet valóban közelít az egyetemi jegyzet „műfajhoz”, de az ilyen alapos bemutatás hasznosságát nem lehet elvitatni — létjogosultságát pedig megerősíti az a tény is, hogy időrendben ez a kötet az első.

A darabválasztást tekintve reprezentatív kötet a *Major Plays*. A már említett Herman Voaden *Hill-Land*-je mellett szerepel benne Robertson Davies *At My Heart's Core* (Szívem mélyén) című darabja, John Coulter történelmi drámája, a *Riel*, G. Gélinas fenti műve, John Herbert *Fortune and Men's Eyes* (Szerencse és emberi szemek) című, a homoszexuális kapcsolatokat feldolgozó színdarabja, amely 1967-es New York-i előadásával az első nemzetközi sikert hozta a kanadai drámának. Gwen Pharis Ringwood csaknem félevezredes drámaírói pályáját *Drum Song* (Dob-dal) című egyfelvonásosa képviseli. Carol Bolt *Buffalo Jump* (Büfény-ugrató) című műve a történelmi események politikai

újraértékelésé kínálja, módszerében az anti-naturalista színházi irányzatokhoz közelít. Michael Cook Angliában született és érett emberként került Kanadába. Műveinek témáját azonban már választott hazája, Újfundland kínálja, mint a *The Head, Guts and Soundbone Dance* (A fej, belek és épcsontú tánc, 1972) címűben is: Az olykor komikusan naturalista, máskor abszurd elemeket felvonultató darabban a sziget halásza a főszereplők.

David French műve, az *Of the Fields, Lately* (A mezőkről, a minap), általános emberi problémákat taglal: a nemzedékek közötti ellentétet, a szülői háztól való távozás következményeit. Aviva Ravel *Dispossessed* (Megfosztottak) című „költői realista” darabja a kötet egyetlen verses drámája. Sharon Pollocktól Perkins válogatásában a *Generations* (Nemzedékek) szerepel, amelyben a föld, a termékeny préri biztosítja a folytonosságot. A kötet záródarabja, James Reaney *The Canadian Brothers* (A kanadai fivérek) című műve, az első sikeres kanadai regényíró, John Richardson azonos című, romantikus fordulatokban gazdag regényének átdolgozása. Reaney pantomimes és álarcos elemek segítségével alkot misztoszt a történelmi eseményekből.

Perkins válogatása hű képet ad fél évszázad kanadai drámaterméséből. Terjedelmi, és esetenként — például George Ryga és Michel Tremblay — copyright okok gúzsba kötötték ugyan a válogatót, de a lehetőségeken belül sikerült olyan gyűjteményt összeállítania, amely valódi segédkönyvként használható. Külön említést érdemel, hogy a szerzők egyharmada nő, és ez az arány tükrözi a nőirők jelentőségét a kanadai drámában. A kötet végén minden szerző műveit és a rájuk vonatkozó szakirodalmat, sőt másodlagos forrásokat is felsorol a szerkesztő.

A *The Penguin Book of Modern Canadian Drama, Volume One* Richard Plant szerkesztésében jelent meg. A kötethez írt előszóban Herbert Whittaker vázolja a modern kanadai dráma főbb állomásait, Richard Plant pedig a Bevezetőben a kötetben szereplő darabokról szól, s ezek segítségével tekinti át és értékeli az elmúlt két évtized kanadai drámáját. Komoly eredménynek tartja, hogy ez alkalommal egy világhírű kiadóvállalat gondozásában jelennek meg ezek a darabok. A drámák előtt a szerzők legfontosabb adatait és a színreállítások helyét találhatjuk meg.

A szerző- és darabválasztás tekintetében több egyezést találhatunk az előző kötettel. Plant is beválogatta John Coulter *Riel*-jét, George Herbert *Fortune and Men's Eyes*-jét és David Frenchtől az *Of the Fields, Lately* című darabot. James Reaneytől Plant a Donnelly-trilógia harmadik részét, a *Handcuffs*-t (Bilincsek) közli, Sharon Pollocktól a *Blood Relations*-t, Gwen Pharis Ringwoodtól pedig a *Garage Sale* (Kiárusítás) című egyfelvonásost. George Ryga, a hatvanas évek második felében végbement kanadai drámai kibontakozás legmarkánsabb alakja *Indian* (Indián) című egyfelvonásosával szerepel az antológiában. Ez volt első bemutatott műve, de ennél sokkal jelentősebb a *The Ecstasy of Rita Joe* (Rita Joe ekstázisa), amelyet a harmadik antológiában találhatunk meg. William Fruet *Wedding in White* (Esküvő fehérben) című darabja példázza azt a kanadai gyakorlatot, hogy drámai művet a televízió megbízásából ír meg a szerző — noha ez esetben az első előadás színházban volt. David Freeman *Creeps* (Nyomorékok) című darabja témaválasztásában jellegzetesen észak-amerikai. A helyszín szociális foglalkoztató, ahol mozgássérültek dolgoznak és konfliktusait, önállóság-igényüket dolgozza fel a dráma. Margaret Hollingsworth személyében a fiatal nő-drámaírók kapnak helyet: Zenés darabját, az *Ever Loving*-ot (Örök szeretet) 1980-ban mutatták be. Allan Stratton még harmincas évei elején járt, amikor a Penguin antológiában helyet kapott *Rexy* című drámája, amely a kanadai történelem nagy alakjával, William Lyon Mackenzie Kinggel és az 1837-es farmer-lázadással foglalkozik. Az 1981-ben bemutatott mű tehát annak a vonulatnak része, amely a kanadai történelem eseményeinek feldolgozásával jellegzetesen kanadai drámát akar létrehozni. A kötet záródarabját George F. Walker, szintén fiatal drámaíró írta. A *The Art of War* (A háború művészete) először 1982-ben került színpadra Torontóban.

A Jerry Wasserman szerkesztésében megjelent *Modern Canadian Plays* először 1985 januárjában, majd átdolgozott, második kiadásban 1986 augusztusában jelent meg. Előszavát, bevezetőjét és az egyes szerzőket bemutató ismertetést is a szerkesztő készítette. A bevezető első része tömör, de rendkívül hasznos áttekintést ad a kanadai színházról és dráma fejlődéséről. Ezt követően, sokkal részletesebben taglalja a huszadik századi dráma alakulását — a dráma-pályázatok és színházi fesztiválok jelentőségét éppúgy, mint az elmúlt évtizedek színházi életének sajátos jelenségét, az alternatív színházat. Azt, hogy Wasserman milyen lényegesnek tartja az alternatív színházi mozgalmat és az ehhez kapcsolódó közösségi darabokat, mi sem bizonyítja jobban, mint hogy gyűjteménye két ilyen alkotást is tartalmaz. Létrejöttük valamely fázisában mindkét darab a torontói Theatre Passe Muraille-al állt kapcsolatban. Rick Salutin és ez a színház 1837: *The Farmers Revolt* (1837: a farmer-lázadás) címmel történelmi témát dolgoz fel, középpontban a függetlenség hiányának problémájával — ezzel is példázva a kanadai alternatív színházi

mozgalom egyik megkülönböztető jegyét, a nemzeti eszmék térnyerését a drámában. A válogatás a darab szövegén túl tartalmazza a darab létrejöttét dokumentáló naplót is.

John Gray és Eric Peterson *Billy Bishop Goes to War* (B. B. háborúba megy) című zenés darabja szintén műhelymunka eredménye. A két fiatal, tehát háborút sosem látott szerző a kanadaiaknak az anyaország, Nagy-Britannia által folytatott háborúhoz való ambivalens viszonyát dolgozza fel.

A *Modern Canadian Plays* nyitódarabja az immár húsz éve bemutatott *The Ecstasy of Rita Joe*, amelynek szerzője George Ryga. Tipikusan kanadai téma, tipikusan kanadai konfliktusok alkotják a drámát: a rezervátumbeli élettel elégedetlen indián lány a nagyvárosban sívár, lelketlen világra talál, amely őt egyre mélyebbre taszítja, majd szerelmével együtt a halálba kergeti. Ez a probléma-felvetés arra ugyan nem volt egészen megfelelő, hogy a kanadai tartományok egyesülésének centenáriumát ünnepelejk, arra viszont igen, hogy a kanadai dráma történetében új fejezetet nyisson.

Ez a válogatás is tartalmazza David Herbert *Fortune and Men's Eyes* című darabját (ez az egyetlen mű, amely mindhárom antológiában helyt kapott) és David Freeman *Creeps*-ét. Sharon Pollock darabjait itt a *Walsh* című, történelmi tárgyú mű képviseli, James Reaney-től pedig a Donnelly-trilógia második része szerepel. Michael Cook *Jacob's Wake* (Jacob ébredése) című darabja egy család széthullását dolgozza fel. George F. Walker *Zastrozzi: The Master of Discipline*-je (Z.: a fegyelem mestere) Shelley azonos témájú darabjából merítve alkot filozófiai eszméket tagláló drámát. Az előzőekben felsorolt drámáktól eltér — noha nagyon is gyakori témát dolgoz fel — David French *Jitters*-e (Lámpalázások): színházban játszódnak, szerzőt, rendezőt, színészeket, színpadi szereplőket szerepeltet premier előtt, alatt és után. Ahogyan — mindhiába — várják a New York-i producért, rádöbbenhetünk a kanadai színház kiszolgáltatott és reménytelen helyzetére. Erika Ritter *Automatic Pilot* (Automata pilóta) című komédiája az alkotási folyamat ellentmondásait mutatja be humoros formában, szintén az alternatív színház eszközeinek felhasználásával.

David Fennario *Balconville* című darabja egyedi jelenséget képvisel a három gyűjteményben: Ez az egyetlen olyan darab, amely *kétnyelvűségével* a legteljesebb képet adja Kanadáról és a kanadai kultúráról. A montreáli munkásnegyedbeli bérház udvarán átlag-emberek átlag-nap utáni átlag-estéjét látjuk: angol-kanadaiakat és francia-kanadaiakat vegyesen, akik hétköznapi életükben használják aktívan a két nyelvet — akár egyazon mondaton belül is. Az, hogy melyik szereplő kihez és melyik nyelven szól, más eszközökkel ki nem fejezhető érzelmi és hangulati töltést és plusz-jelentést ad a darabnak. Ezzel a mű természetesen lefordíthatatlanná válik, de olvasása közben magával ragad „kanadaisága” az általános emberi problémák mellett.

A három dráma-gyűjteményt egymás mellé állítva elgondolkozhatunk azon, mennyire kanadai e három vállalkozás. Richard Perkyns Halifaxban, a szárazföldi Kanada szinte legkeletibb pontján dolgozik, Richard Plant Torontóban, Jerry Wasserman pedig Vancouverben. A földrajzi távolság is magyarázhatja, hogy azonos időben, sok vonatkozásban hasonló antológiákat tettek közzé, amelyekben jórészt ugyanazok a szerzők (olykor ugyanazokkal a művekkal) szerepelnek. De a bemutatás módja eltér — hiszen más-más olvasóréteghez kívántak szólni. Így most már a könyvkiadásban is megtette a kanadai dráma azt a lépést, amelyet pár évvel korábban a színházak elvégeztek: Ledöntötték a falakat, ahogyan azt a Theatre Passe Muraille nevében is hirdeti.

Kürtösi Katalin

Y. Malinas: Zola et les hérédités imaginaires. (Zola és a képzett öröklési vonalak.)

Paris 1985. 222 1.

Kevés olyan író van a világirodalom klasszikusai között, akinek munkásságához annyi félreértés, előítélet, nemritkán értetlenségből vagy rosszindulatból fakadó rágalom kapcsolódna, mint Émile Zolaéhoz. Ehhez természetesen az író elméleti munkáinak, deklarált esztétikai elveinek számos vitatható tézise is hozzájárult. Az egyik legtöbbet vitatott kérdés az örökléstan problematikája. A kritikuskok és esztéták állásfoglalásai-

nak hiteléből azonban sokat levon az a tény, hogy a genetikában és az orvostudományban többnyire ők is legalább annyira járatlanok, mint az inkriminált nézetek megfogalmazója. Y. Malinas nemrégiben megjelent könyvét az teszi érdekessé, hogy szerzője „a médani Mester munkáiért lelkesedő orvos”.

Malinas megállapítása szerint Claude Bernard és Pasteur munkásságának igazi jelentőségét a kor orvosi sem voltak képesek felmérni. A biológia tudománya egyébként is csak némi késéssel követi a fizika és a kémia fejlődését, a felfedezések orvosi alkalmazása pedig érthetően még később következik be. Értelmetlen és igazságtalan dolog Zolának a szemére vetni, hogy a még meg sem született genetika törvényei helyett kora orvosainak ismereteire támaszkodik. Malinas nem azért vizsgálja az író alteregójának, Pascal doktor-nak a munkáit és következtetéseit, hogy azok tudományos hitelét megkérdőjelezze vagy neveltségessé tegye, hanem azért, mert ezek a nézetek hivatottak biztosítani a *Rougon-Macquart* ciklus egységét.

A könyv első része az örökléstan elméletekkel foglalkozik. Először egy nagy tudományos felkészültségről tanúbizonyságot adó, rendkívül olvasmányosan megírt fejezet a genetika kialakulását mutatja be az első híbrideket létrehozó mezolitikumtól (i. e. 12–10. évezred) napjainkig, majd a naturalizmus és a kísérleti regény alapvető jellemzőit foglalja össze. Zola hipotéziseinek alapvető hibái abból erednek, hogy a ciklus megírása előtt csak Letourneau és Lucas doktor műveit ismerte, és a kor orvostudománya még igen közel állt ahhoz a tevékenységhez, amit az ókor nagyjai folytattak. Malinas gondosan megvizsgálja Pascal tudományos ismereteit, és megállapítja, hogy ezek nagyjából azonosak azzal, amit egy medikus, majd gyakorló orvos antropológiából, élettanból, embriológiából a korabeli Franciaországban megszerezhetett. Zola igen alaposan, lelkiismeretesen gyűjtötte az anyagot a munkájához, de a Maurice de Fleury és más neves orvosok által javasolt, mai szemmel nézve föltöbb kétes értékű források csak hibás koncepciót eredményezhettek.

A könyv második része a Rougon-Macquart-ok családfáját és Pascal diagnózisait vizsgálja a tudomány mai állásának megfelelő módszerekkel. A családfa három fő ága, az intelligensebb, az erkölcstelen Rougonok, az alkoholista Macquart-ok és a hisztérikus Mouret-k egy Zolára igen jellemző, gondosan megkonstruált rendszert alkotnak, amely egészében elhíhető, valószínű, interpretációja viszont már kevésbé. A Pascal doktor által a család tagjainak tulajdonított anomáliák gyakran nem következhetnek az öröklött idegből. Maxime megbűnülése például nem mehetett volna végre olyan körülmények között és úgy, ahogy a műben szerepel, és Maxime degenerált fia, a kis Charles is csak anyjától örökölhette a vérékenységet hordozó X kromoszómát. Más esetekben azonban Pascal nézetei még tudományos szempontból is helytállóak, így például a tüdőbaj öröklődésének vagy a placebo-hatásnak a kérdésében. Érdekes egyébként, hogy ebben a regény-ciklusban, ahol a szereplők a testi-lelki zűllés minden stációját megjárják, a számtalan betegség között szinte elő sem fordul a szifilisz, még a leginkább veszélyeztetett Nana sem kapja meg. Malinas ezt azzal magyarázza, hogy Zola tanácsadói között csak neurológusok és pszichiáterek voltak, bőrgyógyászok és vérbajkutatók nem.

A harmadik rész az öröklődés összefüggéseit vizsgálja az evolúcióval és az élet értelmével. Malinas emlékeztet arra, hogy szigorúan meg kell különböztetnünk az elmélet és a hipotézis fogalmát. Pascal csupán hipotéziseket fogalmaz meg — nagyrészt annak köszönhetően, hogy Zola józan esze sokszor visszautasítja számos pozitivistá tudós dogmatizmusát — és a létért folytatott állandó harc eszméjének meghaladását célzó, vallásos színezetű optimizmusa mellett szépségszisének is hangot ad. Összességében Pascal profétikus jövő-víziója rokon vonásokat mutat olyan nézetekkel, amilyeneket Schillertől Beethovenen át Teilhard de Chardinig többen megfogalmaztak.

Malinas könyvének erőnyeit és fogyatékoságait egyaránt meghatározza a szerző orvos volta. Az irodalomtudományban nem járatlan ugyan, de igen veszélyes területre téved, amikor például azt fejtegeti, hogy Claude Bernard nem lehetett évfolyamtársa a vele egyidős Pascalnak a párizsi orvosi fakultáson, mivel csak 1841-ben kezdte meg tanulmányait, amikor Pascal már Plassans-ban gyakorolta hivatását. Egy bántó tárgyi tévedése is szemet szúr az olvasónak: Egy helyütt összetéveszti a csempész Macquart-t, Adélaïde Fouque élettársát kettejük fiával, a részeges Macquart-ral. A könyv értékei azonban felülmúlják fogyatékoságait. Az öröklődés és a determinizmus összetett problémaköre megkerülhetetlen a természettudományokban esetleg kevésbé járatos irodalmárok számára is, ha Zola életművét kívánják kutatni. Darwin elmélete talán nem teljesen ismeretlen előttünk, de Weissman, Galton vagy Haeckel esetében már ennyi illúziónk sem lehet. Malinas biztos kézzel szelektál a rendelkezésére álló hatalmas anyagból, élvezetes stílusban ismerteti a naturalizmus tudomány-koncepciójának kialakulását, lényegi elemeit, valamint forrásait és azok érvényességét, számos olyan ismeretet nyújtva olvasójának, amit

az más helyről csak igen komoly nehézségek árán vagy még úgy sem szerezhetne meg. Remélhetőleg e rövid ismertetésből is kitűnik, hogy Malinas könyve, bár a naturalizmus esztétikájának vagy poétikájának kutatását viszonylag kevés új felismeréssel gazdagítja, mégis igen fontos mű: Úgyiszlván kötelező olvasmány mindazok számára, akik a naturalista regény és az örökléstan összefüggéseiről érvényes képet kívánnak alkotni.

Szakács László

Péter Egri: Chekhov and O'Neill. The Uses of the Short Story in Chekhov's and O'Neill's Plays (A novellamodell felhasználása Csehov és O'Neill drámáiban)

Budapest 1986. 183 l.

Egri Péter számos eddig megjelent munkája tartalmaz összehasonlító elemzéseket és követ nyomon irodalmi párhuzamokat önmagukon túlmutató „haszonnal”. Új kötete Csehov és O'Neill párhuzamok részletes feldolgozásával gazdagítja ezt a sort. O'Neill-lel kapcsolatban már Lukács György megjegyezte, hogy hatott rá az Amerikában ismert Csehov, utánzásról azonban szó sincs. A késői O'Neill drámák csehovi atmoszférája egy önálló művészi fejlődés betetőzése. Ebben a könyvben a párhuzamok kimutatásának célja nem (csak) a hatás mértékének vagy milyenségének számbavétele, hanem az O'Neill-i drámaforma kialakulásának és fejlődésének, majd csúcspontjának filológiaiailag jól kimunkált megközelítése.

Vizsgálódásai alapjául Egri Péter novella és dráma viszonyát választotta. Nem egyszerűen azt jelenti ez, hogy Csehov és O'Neill egyes elbeszéléseit és a megfelelő drámákat vizsgálja, hanem az epikus elemek drámába építését, funkciójuk átalakulását elemzi. Novella és dráma között nyilvánvaló ismeretelméleti hasonlóságok vannak: Mindkettőben történetet találunk. Lukács idézésével Egri Péter azt is hangsúlyozza, hogy az előbbiben az egyedi és véletlenszerű, utóbbiban az általános és szükségszerű válik jellemzővé. Mindez nincs ellentmondásban azzal a ténnyel, hogy számos elbeszélés mutat drámai töltést. A Dekameron darabjaiban például van sorsfordulat, a dolgok menete ellentétébe csap át. A fordulatok intenzitása önmagában természetesen nem eredményez drámát, csak ha a történet elbeszélte visszaadása helyett az alakok párbeszédében való megjelenítés lesz a mű formája. Reális és fontos körélmény esetében a szükségszerűség és általánosíthatóság megfogalmazásának lehetősége és igénye a drámai forma irányába vezethet — természetesen egyéb körélmények megléte mellett. A szükségszerű megragadása a drámában az emberek közötti viszonyváltások ábrázolásával lehetséges, amelyek sorozatában a végki-fejlet a szituációból bomlik ki. (Vö. Bécsy Tamás: Mi a dráma?)

Novella és dráma egymásra is ható fejlődésében Egri Péter három fő irányt különböztet meg. 1. A drámai töltésű novella története drámai formát ölt. (Pl. a reneszánsz korban) 2. A dráma epizódodik, epizódok, benyomások és hangulatok rögzítése válik benne uralkodóvá. (Pl. naturalista, szimbolista drámák a századfordulón) 3. A novella szervesen beleszövődik a drámába — ez történik Csehovnál és O'Neill-nél. A könyv ezután az integrálódás 3. pontunkban jelzett módjaival foglalkozik, párhuzamosan vizsgálva a két drámaíró egyes műveit. Ezek a következők: a) Elbeszélésekből egyfelvonásos forma nő ki úgy, hogy a történet fordulópontja a drámában tetőpont lesz. Csehov és O'Neill ilyen művei között a hasonlóság még nem lényegi, egyedül az amerikai szerző „Hughie” című késői egyfelvonásosában van jellemzően csehovi atmoszféra illúzió és valóság ütköztetése nyomán. b) Többfelvonásos drámában a novella-eredetű építőkövek egymásbakapcsolása válik jellemzővé. Könyvünk szerint Csehov *Ivanov*-ja és a *Boldogtalan hold* közös vonása ez a szerkesztés, amely egyfelől határozatlanságot, másfelől az elidegenült és humanus én belső tusáját tükrözi hullámvásznak megfelelő módon. c) Többfelvonásos drámában a tetőpont a történetben bekövetkező hirtelen fordulatra épül. Ez a típus együtt jár a tragikomikus előtérbe kerülésével, ugyanis a robbanás után nem következik be változás, minden marad a régiben. (Pl.: *Ványa bácsi*) Az *Egy igazi úr* tragikomikus felhangjai mögött a hamis ideál és kisszerű valóság ellentéte húzódik meg, s a feszültség szintén a történet fordulópontján tör felszínre és válik drámai tetőponttá. d) Mozaikszerű építkezés: Az epikus elemek és töredékek maradéktalanul integrálódnak a drámai formába,

erősítve a viszonyok ábrázolását. Legkiemelkedőbb csehovi példa a *Három nővér*, ahol a mozaikok nem ritkán konfrontálódnak, avagy egy egységen belül helyeződik egymás mellé a tragikus és a komikus, mint például a dráma végén. (Csebutikin: „Tararabumsztié... Mindegy! Mindegy.” Olga: „Csak tudnánk, miért, csak tudnánk, miért!”) Az *Eljő a jeges* esetében novella-előzmény is van: Conrad *Holnapja* illúzió és valóság ellentétéről, amelyet O'Neill ismert és ugyanezzel a címmel írt is hasonló témájú novellát még pályája elején. A groteszk elemekben is bővelkedő *Eljő a jeges* mozaikok egymásutánjában érzékelteti az illúziók kergetésének és a valósággal való szembenézés villanásainak tragikomikus kontrasztját. Számos utalás és események elmondása lassítja a drámai kibontakozást, de amint Lukácsra hivatkozva láttatja a szerző, a darab ettől nem válik epikussá, mert ezek az elemek az alakok és viszonyok szempontjából lényegiek. A csehovi és ibseni párhuzamok részletes elemzése nyomán találónak érezzük Egri Péter megállapítását, miszerint az emberi helyzet objektíve komikus és szubjektíve tragikus vonásai együtt jelennek meg O'Neill drámájában.

A könyv utolsó negyedét az *Utazás az éjszakába* elemzése foglalja el. (VI. Következtetés: Csehov és O'Neill) O'Neill-nek ez a késői nagy drámája mutat leginkább csehovi atmoszférát — számos tipológiai párhuzam kimutatható. Ugyanakkor ez az a darab, amelynek részletes tárgyalásával jól összegezhető mindaz, amit az epikus elemek drámába integrálásáról a könyvben olvastunk, mivel az *Utazás az éjszakába* valamennyi ilyen lehetőséggel él. Művészi oka ennek az, hogy az alakok jelen cselekedetei és a múlt kiterjedt felidézése során létrejövő feszültség több forrásra vezethető vissza. Az anyagiasság eluralkodása a szellemi értékek rovására, illúzió és valóság konfliktusa, az érzelmek hullámlása valamint az emberi törekvések és a végzet viszonya olyan források, amelyek egyben a XX. századi amerikai élet korproblémái is. Az összetettséget a mozaik-szerkezet polifóniája tudja leginkább visszaadni, amint az alakok viszonyrendszerének aprólékos vizsgálataig lehetőleg elemzés bizonyítja. A mozaikokból építkezés mélyebb jelentősége is nyilvánvalóvá válik: Ily módon a drámaíró alakjait kívülről és belülről is láttatja. A kód mint leitmotív a sirályhoz és cseresznyéskerthez hasonló funkciót betöltve egyike a csehovi atmoszférát megvalósító részleteknek. Csehov legnagyobb drámáiban az alakok nem tudnak életükön változtatni, vágyaikat megvalósítani. Az *Utazás az éjszakába* hősei ördögi körben vannak, ahol az újakezdés már lehetetlen, mert az egymás felé tett lépések előtt elgömbül az út. Mindkét drámaíró műveiben értékvesztés, a megfelelő emberi kapcsolatok elsorvadása az igazi probléma. Az állandó váltások jól sejtetik, milyen emberi erők tudnának mozgásteret nyerni, ha nem ütköznének a fentiek hálójába. Arra a következtetésre juthatunk, hogy mikor a „legcsehovibb” O'Neill, akkor a legamerikaibb, mert így éri el saját világa feszültségeinek igazán árnyalt összegzését.

Egri Péter izgalmas könyvének elolvasása után felmerül a kérdés, mi az oka annak, hogy epikus elemek drámába integrálódása ilyen nagy jelentőségre tett szert Csehov és O'Neill drámáiban, valamint a még későbbi amerikai drámában, pl. Odets-nél. A körülmények bonyolultsága lehet az egyik magyarázat, amely bonyolultság nem adható vissza a viszonyok mozgásának egysíkú ábrázolásával. A külső és belső mozgások egymást átható, egymást új minőségbe átvivő erőterének jelenléte az összetettséget nagymértékben növeli. Visszatérve az egyedi és véletlenszerű (az elbeszélésben), valamint általános és szükségszerű (a drámában) viszonyához: Ezek az adott időszakban még inkább egybeszőődnek, mint valaha. Az elbeszélt dolgok, epikus elemek a drámában a viszonyok sokoldalúságát érzékeltető építőkövekké válnak, s eredményezik a könyvben tárgyalt mozaiktechnikát. A mozaikdarabok jelenléte a világkép fragmentáltságát is tükrözi.

Abban láthatjuk Egri Péter angolul megjelent munkájának jelentőségét, hogy műnemek közötti összefüggéseket gondolat- és vitaébresztően tárgyal, Csehov és O'Neill párhuzamokat nemzetközi szinten is a legrészletesebben elemez, és a fentiekkel szoros összefüggésben O'Neill drámaformájának fejlődéséről és csúcspontjáról ad képet, hazai szakirodalomunkban eddig a legmélyrehatóbb módon.

Kurdi Mária

SZERKESZTŐSÉGI KÖZLEMÉNY

Kérjük munkatársainkat, hogy kéziratukat két példányban 60×28-as gépelési tűkörrel küldjék be.

Szerkesztőségi órák: kedd 14—17 óráig; telefon 180—966/220 vagy 183—769.

A gyorsabb átfutás érdekében kérjük továbbá szerzőinket a jegyzetek következő alakítására:

- a) egyszerűs önálló kiadványok esetén: szerző neve (az illető nyelv sorrendjében), a mű címe. A megjelenés helye, éve. Az idézet lapszáma. (Példa: George Brown: Dream and Reality. Oxford 1978. 165 l.)
- b) egyszerűs, több önálló tanulmányt tartalmazó kötet esetén: a szerző neve, a tanulmány címe. — In: a szerző nevének kezdőbetűi: a kötet címe. Megj. helye, éve. Lapszám (a tanulmányé vagy az idézeté) l. (Példa: Charles Bonnet: La vie d'une fée. — In: Ch. B.: La beauté de la diversité. Marseille 1972. 126 (vagy: 112—135.) l.)
- c) többszerzős kötetek esetén: a szerző neve: a tanulmány címe. — In: a szerkesztő neve (szerk.): a kötet címe, mint b) pont alatt. (Példa: Giuseppe Pellegrini: Il sogno di rinascità. — In: Antonio Segre (szerk.): L'istoria e cultura. Firenze 1981. 93. l.)
- d) Folyóiratcikkek esetén: a szerző neve: a tanulmány címe. — In: a folyóirat címe, évfolyama (éve) (amennyiben nem évszámozású) a szám, lapszám l. (Példa: Günter Kolbe: Die Metapher bei Benn. — In: Deutsche Blätter, XV. évf. (1976) 9. sz., 208. l.)

Rövidítések: kötet=köt.; évfolyam=évf.; szám=sz.; lap=l. A jegyzetek száma után ne tegyünk pontot.

Szerzőink a kézirat beküldésével együtt közöljék nevüket, címüket, személyi számukat és amennyiben ez a szerkesztőségnek feltehetően ismeretlen, munkahelyüket és beosztásukat.

A kiadásért felelős az Akadémiai Kiadó és Nyomda Vállalat főigazgatója
A nyomdai munkálatokat az Akadémiai Kiadó és Nyomda Vállalat végezte

Felelős vezető: Hazai György

Budapest, 1989., Nyomdai táskaszám: 18283

Felelős szerkesztő: Salyómosy Miklós

Műszaki szerkesztő: Sándor István

Megjelent: 6,3 (A/5) ív terjedelemben

HU ISSN 0015—1785

TARTALOM

Tanulmányok

Szabics Imre: A nevek szimbolikája Chrétien de Troyes regényeiben	175
Szabó Miklós: Lev Tolsztojról	184

Kutatási beszámoló

Szabó János: Mai svájci német irodalom	194
--	-----

Pro memoria

Rév Mária: Sótér István, 1913—1988	203
--	-----

Bibliográfia

A Magyarországon megjelent világirodalmi témájú publikációk bibliográfiája 1987 (Rózsa Mária)	205
--	-----

Szemle

Logos semanticos: Studia lingüistica in honorem Eugenio Coseriu (Rot Sándor) ...	234
Ambrois Kom (éd.): Dictionnaire des oeuvres littéraires négro-africaines de langue française (Kun Tibor)	236
J. V. Kovaljov (szerk.): Voproszű evoljucii metoda (Ungor Barbara)	237
Richard Perkyns, Richard Plant, Jerry Wasserman (szerk.): Angol-kanadai dráma- antológiák (Kürtösi Katalin)	239
Y. Malinas: Zola et les hérédités imaginaires (Szakács László)	242
Péter Egri: Chekhov and O'Neill. The Uses of the Short Story in Chekov's and O'Neill's Plays (Kurdi Mária)	244

INHALT

Studien

Imre Szabics: Die Symbolik der Namen in den Romanen von Chrétien de Troyes ..	175
Miklós Szabó: Über Leo Tolstoi	184

Forschungsbericht

János Szabó: Deutsche Gegenwartsliteratur in der Schweiz	194
--	-----

Pro memoria

Mária Rév: István Sótér, 1913—1988	203
--	-----

Bibliographie

Bibliographie der in Ungarn erschienenen Veröffentlichungen weltliterarischer The- matik 1987 (Mária Rózsa)	205
--	-----

Rezensionen

Logos semanticos: Studia linguistica in honorem Eugeniu Coseriu (Sándor Rot) ...	234
Ambrois Kom (éd.): Dictionnaire des oeuvres littéraires négro-africaines de langue française (Tibor Kun)	236
J. W. Kowaljow (Hrsg.): Woprosy ewoljuzii metoda (Barbara Ungor)	237
Richard Perkyns, Richard Plant, Jerry Wasserman (Hrsg.): Anthologien kandischer Dramen in englischer Sprache (Katalin Kürtösi)	239
Y. Malinas: Zola et les hérédités imaginaires (László Szakács)	242
Péter Egri: Chekov and O'Neill. The Uses of the Short Story in Chekov's and O'Neill's Plays (Mária Kurdi)	244

Ara: 39 Ft

Előfizetési ára egy évre: 156 Ft

CONTENTS

Essays

- Imre Szabics: The symbology of names in Chrétien de Troyes novels 175
Miklós Szabó: On Leo Tolstoy 184

Accounts of research

- János Szabó: Present-day Swiss-German literature 194

Pro memoriam

- Mária Rév: István Sőtér (1913—1988)..... 203

Bibliography

- A bibliography of publications on topics of world literature issued in Hungary (Mária Rózsa) 205

Reviews

- Logos semanticos: Studia linguistica in honorem Eugeniu Coseriu (Sándor Rot) ... 234
Ambrois Kom (ed.): Dictionnaire des oeuvres littéraires négro-africaines des langue française (Tibor Kun) 236
Ю. В. Ковалёв (ed.): Вопросы эволюции метода (Barbara Ungor) 237
Richard Perkyns, Richard Plant, Jerry Wasserman (eds): Anthologies of Canadian-English dramas (Katalin Kürtösi) 239
Y. Malinas: Zola et les hérédités imaginaires (László Szakács) 242
Péter Egri: Chekov and O'Neill. The Uses of the Short Story in Chekov's and O'Neill's Plays (Mária Kurdi). 244

СОДЕРЖАНИЕ

Статьи

- Имре Сабич: Символика имен в романах Шретиен де Тройе 175
Миклош Сабо: О Льве Николаевиче Толстом 184

Отчет об исследованиях

- Янош Сабо: Современная швейцарско-немецкая литература 194

Pro memoriam

- Мария Рев: Иштван Шэтер (1913—1988) 203

Библиография:

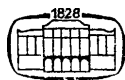
- Библиография публикаций по тематике мировой лиретиатуры, изданных в Венгрии (Мария Рожа) 205

Обозрение:

- Logos semanticos: Studia linguistica in honorem Eugeniu Coseriu (Шандор Рот) ... 234
Ambrois Kom (ed.): Dictionnaire des oeuvres littéraires négro-africaines de langue française (Тибор Кун) 236
Ю. В. Ковалев (редактор): Вопросы эволюции метода (Барбара Унгор) 237
Richard Perkyns, Richard Plant, Jerry Wasserman (редакторы): Анталогии драм англо-канадской литературы (Каталин Кюртоши) 239
Y. Malinas: Zola et les hérédités imaginaires (Ласло Сакач) 242
Péter Egri: Chekov and O'Neill. The Uses of the Short Story in Chekov's and O'Neill's Plays Мария Курди) 244

FILOLÓGIAI KÖZLÖNY

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
MODERN FILOLÓGIAI BIZOTTSÁGA
ÉS
A MODERN FILOLÓGIAI TÁRSASÁG
VILÁGIRODALMI FOLYÓIRATA



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

1989

XXXV. ÉVF. 4. SZÁM



FILOLÓGIAI KÖZLÖNY

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
MODERN FILOLÓGIAI BIZOTTSÁGA
ÉS A
MODERN FILOLÓGIAI TÁRSASÁG
VILÁGIRODALMI FOLYÓIRATA

Szerkesztőbizottság:

DOBOSSY LÁSZLÓ elnök; ABÁDY NAGY ZOLTÁN, FRIED ISTVÁN, HERMAN JÓZSEF, HORÁNYI MÁTYÁS, KÉRY LÁSZLÓ, KÖPECZI BÉLA, MÁDL ANTAL, ROT SÁNDOR, SALLAY GÉZA, SÜPEK OTTÓ, SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY, TÖRÖK ENDRE, VÖRÖS IMRE, WALKÓ GYÖRGY, D. ZÖLDHELYI ZSUZSA

Főszerkesztő:

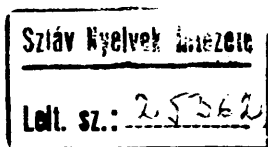
SALYÁMOSY MIKLÓS

Technikai szerkesztő:

KEREKES GÁBOR

Technikai munkatárs:

MIKLÓ JUDIT



E szám munkatársai: Élthes Ágnes egyetemi adjunktus (BME); Hekli József főiskolai adjunktus (Egri TKF); Hetesi István egyetemi docens (JPTE); Horváth Andrea nyelvtanár (BME); Kroó Katalin nyelvtanár (ELTE); Maár Judit tud. munkatárs (MTA Irodalomtud. Intézet); Solti István gimnáziumi tanár (XIX. ker., Simonyi u. Gimnázium); Szakács László egyetemi tanársegéd (KLTE)

Szerkesztőség

1052 Budapest, Pesti Barnabás u. 1. Német Tanszék
Filológiai Közlöny

A Filológiai Közlöny évente négy füzetben, kb. 32 nyomtatott íven jelenik meg

Terjeszti a Magyar Posta

Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál, a Posta hírlapüzleteiben és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR) 1900 Budapest, XIII., Lehel út 10/a., közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a Postabank Rt. 219-98636, 021-02799 pénzforgalmi jelzőszámra.

Példányonként megvásárolható az Akadémiai Kiadó *Stúdum* Könyvesbolt Budapest, V., Váci utca 22., és a *Magiszter* Könyvesbolt Budapest, V., Városház utca 1. sz. alatti könyvesboltjaiban.

Előfizetési díj egy évre: 156 Ft, egy szám ára: 39 Ft

Külföldön terjeszti a KULTURA Külkereskedelmi Vállalat
H-1389 Budapest, Pf. 149.

A drámai és az elbeszélő szöveg szemantikai struktúrái

MAÁR JUDIT

Jelen tanulmány célja, hogy két irodalmi szövegtípus, a drámai és a narratív szöveg szemantikai struktúráit hasonlítsa össze. Ez az összehasonlítás a dolgozat kereteinek korlátozottságából eredően — csak néhány általános megállapítás tételére szorítkozik, mélyrehatóbb elemzések nélkül. Ez utóbbiak elvégzése egy nagyobb terjedelmű munka tárgyát képezi, melyhez, ha úgy tetszik, bevezetőt ad a mostani dolgozat.

Irodalmi szövegek szemantikai vizsgálatakor mindig figyelembe kell venni azt a tényt, hogy a szöveg jelentése kettős aspektusból közelíthető meg. Az első a szöveg primér, invariáns jelentésének aspektusa, amely primér jelentés éppen úgy állandó, mint ahogyan az a szöveg szintaktikai struktúrája. A másik aspektus a szöveg és a befogadó találkozásának aspektusa, amely szempontból megállapíthatjuk, hogy a befogadás során a szöveg primér jelentése olyan új jelentéselemekkel bővíülhet, amelyek egyediak, variábilisak, mindig adott befogadás eredményei. Azonban, hogy ezekben az egyedi befogadói értelmezésekben is mindig van valami közös, az éppen azt igazolja, hogy a szöveg primér jelentése elválasztva a befogadás mozzanatától változatlan, állandó, minden befogadó számára egyformán adott. A szöveg jelentésének eme kettős aspektusú értelmezése tehát azon a megkülönböztetésen alapul, hogy a szöveget tekinthetjük mint a befogadói kontextustól független, önálló entitást is, de tekinthetjük a befogadói kontextussal való kapcsolatában úgy is, mint a befogadás egyfajta „eredményét”. A szövegnek a befogadótól való elválasztása természetesen absztrakció — olyan absztrakció azonban, melyet számos kutató feltételez, csak néhány nevet említve: Balázs János éppen úgy, mint Van Dijk, Michel Foucault, Lyons vagy Ricoeur.¹

Amikor kísérletet szeretnék tenni a drámai és az elbeszélő szöveg szemantikai struktúrájának leírására, az állandó, primér, invariáns szövegjelentést vizsgálom. A befogadói értelmezések egzakt meghatározása nehéz, hiszen ahány befogadó, annyiféle szövegtértelezés létezik. Ennek ellenére, a befoga-

¹ Az irodalmi szöveg primér, invariáns és szekundér, variábilis jelentéselemeinek kérdésével, illetve ezek megkülönböztethetőségének kérdésével részletesebb formában foglalkoztam Az irodalmi szöveg jelentése c. dolgozatomban (Literatura 1985, 3–4. sz., 267–280. l.), valamint Irodalomszemantika és szituációs szemantika c. dolgozatomban. (Tertium non datur — Logikai-metodológiai tanulmányok, ELTE, Szimbolikus Logikai Tanszékcsoport, 1985, 2. sz., 91–119. l.) A szövegben említett szerzők műveiből felidézve néhányat, melyekre hivatkozom: Balázs János: A szöveg. Budapest 1985; Michel Foucault: L'ordre du discours. Paris 1971; John Lyons: Sématique linguistique. Paris 1981; Paul Ricoeur: Le conflit des interprétations. Paris 1969; Teun A. Van Dijk: Le texte. Structures et fonctions. — In: A. Kibédi-Varga (szerk): Théorie de la littérature. Paris 1981.



dás folyamatát és a szöveg értelmezését illetően is lehetséges bizonyos általános érvényű megállapításokat tenni, ezekre szintén ki fogok térni.

Egy újabb szempont az irodalmi szöveg szemantikai struktúrájának leírásához az, hogy minden szövegben, így az irodalmi szövegben is, mind szintaktikai, mind szemantikai síkon különböző nagyságrendű elemek vannak. A legkisebb, önálló jelentéssel rendelkező nyelvi elem a szó, a szövegben található valamennyi szónak önálló jelentése van, mint ahogyan minden mondatnak is önálló jelentése van. Bizonyos irodalmi szövegekben, pl. egy rövid terjedelmű lírai versben minden egyes szó jelentése önmagában is fontos a vers egészének jelentése szempontjából. Az elbeszélő és a drámai szövegekben is figyelembe kell venni az egyes szavak, mondatok jelentését, de még inkább azt, hogy ezek szemantikai makro-struktúrákat építenek fel. A továbbiakban ezeket a szemantikai makro-struktúrákat tekintem át.

1. Az elbeszélő szöveg szemantikai makro-struktúrái:

A narráció síkja mint szemantikai réteg

Az elbeszélő szöveg első (vagy egyik) szemantikai rétegét a narráció síkja alkotja. A narrációt olyan közlésnek tarthatjuk, melynek középpontjában valamilyen történet elbeszélése áll; a narráció elsődleges célja a történetelbeszelés. A narrátort beszélő vagy közlő alanyként értelmezhetjük, akinek közlései két szempont szerint csoportosíthatók: A közlemények nagy része a történetet alkotja, más részük pedig azokat a narrátori reflexiókat, emóciókat, hangulatokat, melyek részint vonatkozhatnak a történetre, de annak nem képezik részét, részint egyéb funkciókat is betölthetnek: így a szövegre magára vonatkozóan informálhatnak annak keletkezési körülményeiről, szerkezetéről; vonatkozhatnak a szöveg befogadójára vagy épp a narrátor saját személyére.

Az elbeszélő szövegben közölt történet valamint az esetlegesen ezzel kapcsolatos narrátori reflexiók, emóciók általában egyetlen beszélő alany közleményei; míg a drámai szövegekben általában több beszélő alany közleményeivel számolunk, így a közlés mód tekintetében a narratív szöveg homogén, a drámai szöveg heterogén. A narráció tehát az a speciális közlésforma, közlés mód, amelynek lényegi jellemzője valamely történet elbeszélése. Mielőtt tovább vizsgálom a narráció síkját, el kellene oszlatni azt az esetlegesen fölmerülő ellenvetést, hogy jogosult-e a narráció síkját az elbeszélő szöveg egyik szemantikai makroegységének tekinteni; szemantikai réteg-e a narráció síkja. A probléma megválaszolásakor először azt kell hangsúlyozni, hogy az irodalmi elbeszélő szövegben a narrátor és közlési tevékenysége is a szöveg egyik sajátos rétege, nem pedig a szövegen kívüli valóság eleme. Az irodalmi szöveg narrátora nem azonos az íróval, hanem csakis mint a szöveg adott egysége értelmezhető. Genette szerint az író és narrátor összekeverése tévedés: „Történelmi elbeszélés vagy valóságos önéletrajz esetében talán jogos azonosítani a narrátort és az író, de fikcionális elbeszélés esetében nem, mivel ebben a narrátor maga is fiktív szerep, amelyet magára vesz az író, s a feltételezett narratív szituáció egészen más is lehet, mint az írás aktusa [...]”² Egyfelől tehát a narrátor és

² Gérard Genette: *Figures III*. Paris 1972, 226. l. „Confusion peut-être légitime dans le cas d'un récit historique ou d'une autobiographie réelle, mais non lorsqu'il s'agit d'un récit de fiction où le narrateur lui-même est un rôle fictif assumé par l'auteur, et où la situation narrative supposée peut être fort différente de l'acte d'écriture.”

tevékenysége a narráció ugyanolyan fikció az irodalmi szövegben, mint pl. a történetben részt vevő személyek és azok tevékenységei. Másfelől a narráció sikja éppen úgy a szöveg egyik szemantikai rétege, mint a történet. Ugyanis bármely nyelvi közlés esetében érvényes az, hogy a közlemény jelentésébe nem csupán az tartozik bele, amit a közléssel állítunk, hanem az is, hogy mindezt adott feladó mondja, véli, tudja stb. Ahogyan Lyons fogalmazza meg: „Természetes tehát figyelembe venni annak lehetőségét, hogy minden mondatot olyan mélystruktúrából lehet deriválni, amely tartalmaz egy odaérthető, első személyű alannal rendelkező főmondatot [...]”³

Jelen kérdés szempontjából vitathatónak tűnik K. Hamburger állásfoglalása, aki a 3. személyű elbeszélés illetve narrátor kapcsán a következőket írja: „Nincs olyan fiktív narrátor, amelyet az író teremtene meg [...] Csak az író van és az író elbeszélései.”⁴ Az író szövegen kívüli valóságos személye és az irodalmi elbeszélés narrátora még akkor sem azonosítható, ha a narrátor szövegbeli, fiktív személyéből minden konkretizáltság hiányzik, vagyis a narrátor mint adott személy nem is azonosítható. Genette állapítja meg — egyébként teljesen egybehangzóan Lyons idézett gondolatával —, hogy lényegében helytelen a narrátor 1. személyű és 3. személyű tipologizálása is, s ez utóbbinak az író személyével való azonosítása. Genette hangsúlyozza, hogy a narrátor mindig csak 1. személyű lehet, legfeljebb soha nem nyilatkozik meg 1. személyben, „saját nevében”. Viszont a narrátornak bármikor lehetősége nyílna arra az elbeszélés során, hogy 1. személyben megnyilatkozzék. „[...] [az 1. személyű, illetve 3. személyű narrátor elnevezések] változónak tételezik fel a narratív szituációnak egy tulajdonképpen változatlan elemét, nevezetesen a narrátor implicit vagy explicit jelenlétét, aki az elbeszélésben — mint minden közlő alany önnön közleményében — csakis első személyű lehet.”⁵

A narrátor, illetve a narrációtípusok meghatározását illetően továbbra is Genette felosztásához kapcsolódnék, aki két alapvető narrátortípust különböztet meg: 1. a narrátor nem részese az elbeszélte történetnek; 2. a narrátor maga is a történet egyik szereplője. Az elsőt Genette heterodiegetikus narrációnak, a másodikat homodiegetikus narrációnak nevezi, ez utóbbin belül megkülönbözteti azokat az eseteket, amikor a narrátor a történet főszereplője (autodiegetikus narráció) és azt, amikor csak mellékszereplő.⁶ Például heterodiegetikus a narráció számos Maupassant elbeszélésben, az *Érzelmeik iskolájában*, stb; az autodiegetikus narrációra példa a *Gil Blas* vagy Proust regényfolyama. A narráció olyan tevékenység, melynek saját ideje van (és tere is, bár ez utóbbi nem döntően fontos tényező), amely idő és tér sajátosan viszonyul az elbeszélte történet idejéhez és teréhez. A narráció ideje és tere irodalmi szö-

³ John Lyons: *Sémantique linguistique*. Paris 1981, 397. l. „Il est donc naturel de prendre en considération la possibilité de dériver toutes les phrases de structures sous-jacentes contenant une proposition principale effaçable avec un sujet à la première personne.”

⁴ Käte Hamburger: *Logique des genres littéraires*. Paris 1986, 128. l. „Il n'existe pas de narrateur fictif qui serait une projection de l'auteur, une figure créée par l'auteur. [...] Il n'y a que l'auteur et ses narrations.”

⁵ Gérard Genette, i. m. 252. l. „[...] elles mettent l'accent de la variation sur l'élément en fait invariant de la situation narrative, à savoir la présence, explicite ou implicite, de la personne de narrateur qui ne peut être dans son récit, comme tout sujet de l'énonciation dans son énoncé, qu'à la première personne.”

⁶ Vö. Gérard Genette terminusait idézett művében.

veg esetében éppen úgy fikcionális, mint ahogyan a közölt történet ideje és tere.⁷

A történet síkja mint szemantikai réteg

A narrátor közleményeinek egy része a történetet alkotja. A történet síkja az irodalmi elbeszélő szöveg következő szemantikai egysége. Ez tovább osztható azokra az összetevőkre, melyek együttesen építik fel a történetet. A történet építő elemei az elbeszélő szöveg újabb, a történet egészéhez képest kisebb nagyságrendű szemantikai egységeit képezik. Az első az *esemény-sor*: a történet eseményeinek az együttese. A történetet alkotó eseménysort meghatározza az az *idő* és *tér*, amely idő alatt és amely térben az események lejátszódnak; az eseményeket mindig *személyek* hajtják végre vagy pedig velük történnek bizonyos események. A személy úgy válik aktív részesévé az eseménysornak, hogy cselekszik, továbbá reflexiók, emóciók, hangulatok, akarat, és más személyekhez való relációk jellemzik.

A történet és annak részelemei az elbeszélő szövegben kivétel nélkül a narrátor közléseinek eredményeképpen jelennek meg. Még egyszer hangsúlyozni kell, hogy az elbeszélő szöveg általában homogén abból a szempontból, hogy egyetlen beszélő alany közleménye. Ebből következően a történet valamennyi személye és a személyeknek nemcsak külsődleges, fizikai cselekvései, hanem gondolatai és nyelvi közlései is a narráció közvetítésével, transzpozíciójával jelennek meg: A személyek dialógusai is a narrátor közlései, nem lehet ezeket a dialógusokat úgy értelmezni, hogy a narrátor ténylegesen átadja a szót a történet személyeinek. Ahogyan Genette írja: „Az elbeszélés ‚legmimetikusabb’ formája természetesen az, amit Platon elutasított, amikor is a narrátor úgy tesz, mintha ténylegesen átadná a szót a hőseinek [...]”⁸ Ha az elbeszélő szövegnek ezt a fajta homogenitását, amely az egyetlen közlő alany jelenlétét jelenti, nem hangsúlyozzuk elég következetesen, akkor az elbeszélő szöveg és a drámai szöveg jelentésstruktúrája közti különbségből is szem előtt tévesztünk egy lényeges mozzanatot.

A történeten kívüli narrátori közlések síkja

Az elbeszélő szöveg újabb szemantikai rétegét alkotják azok a narrátori reflexiók, érzelmek, hangulatok, amelyek nem részei a történetnek, tehát nem a történetbeli személyek reflexiói, érzelmi, hangulatai. Az ilyen közlések vonatkozhatnak a történetre, lehetnek magyarázatok a történetről, vagy a narrátornak a történettel kapcsolatos érzelmei, hangulatai. Például: „A szomorú tréfák közt, melyeket a Forradalomnak ezek a gyermekei mondtak egy újság születésekor meg a felköszöntők közt, melyeket a vidám vedelők harsogtak Gargantua születésére, ott tátongett egész mélységében a szakadék, mely a XIX. századot a XVI-tól elválasztja. Az utóbbi kacagva készítette elő a rombolást, a miénk romok közt hevert.” (*Szamárbőr*)⁹ Vonatkozhatnak a narrátori

⁷ Természetesen a narrátor és narráció megközelítésének szempontjai a fent említetteken kívül bővíthetők, jelen dolgozatban csak néhány szempont felemlítését láttam szükségesnek.

⁸ Gérard Genette: i. m. 129. l. „La forme la plus ‚mimétique’ (de la narration) est évidemment celle que rejette Platon, où le narrateur feint de céder littéralement la parole à son personnage.”

⁹ Honoré de Balzac: *Szamárbőr*. Budapest 1983. 57. l.

közlések a szöveg szerkezetére, fölépítésére, pl: „Hagyjuk most Máriaíssi ezredesné gondjaiban a nekitüzesedő agarász urakat [. . .] Nézzük, hol volt ezalatt Sziromi Ilona kisasszony.” (*A kékszalag hőse*)¹⁰ Irányulhat a narrátori közlés a címzettre, a címzettel való kapcsolat fenntartására, pl: „Belevetették már magukat valaha is idő és tér végtelenségébe, Cuvier geológiai munkáit olvasva?” (*Szamárbőr*)¹¹ Természetesen a narrátori közlés tárgya maga a narrátor is lehet, az elbeszélte történettől független gondolatai, érzései. „Vajon nem Cuvier-e századunk legnagyobb költője? Byron jól visszaadta szavakkal bensőnk lelki törvényeit; ám halhatatlan természettudósunk fehér csontokból világokat varázolt elénk [. . .]” (*Szamárbőr*)¹²

A drámai szöveg narrátor nélküli változatának szemantikai makro-struktúrái

A megfigyeléseket azért célszerű a drámai szöveg narrátor nélküli változatával kezdeni, mert mindaz, amit erről a szövegtípusról elmondhatunk, érvényes a narrátort alkalmazó változat esetében is, ez utóbbiról csak kiegészítések kell tennünk a narrátor nélküli változatról mondottakhoz.

Elöljáróban azt mondhatjuk, hogy az első jelentős eltérés a narratív szöveg és a drámai szöveg között az, hogy a drámai szöveg a beszélő vagy közlő alany aspektusából heterogén szöveg, több beszélő alany közleményeinek együttese. A másik, hogy a drámai szöveg narrátor nélküli változatában minden jelentéselem a történet síkjába tartozik, nincsen olyan jelentésréteg, amely különböző volna a történet síkjától, azaz nem különíthető el a történet síkja és a közlés síkja úgy, ahogy az a narratív szövegben különbözik.

A történet síkja — a dialógusok síkja

A drámai szöveg története ugyanazokra az alkotóelemekre bontható, mint a narratív szöveg története: az eseménysor, a személyek, az események ideje és tere. A történet síkja azonban nem választható el a közlések, a dialógusok síkjától, hanem azzal egybeesik, azzal azonos. Az elbeszélő szövegben viszont a narráció mint speciális közlés önálló szemantikai réteget alkot, a történet síkjától különbözőt. Ebből következik, hogy a drámai szövegben a dialógusok kezdete mindig azonos a történet valamely pontjának, valamely tényállásnak vagy eseménynek az ábrázolásával, a személyek bármelyikének első szava egy történetbeli cselekvéssel azonos. Az elbeszélő szövegben ez egyáltalán nincs szükségszerűen így: Kezdődhet a történet rögtön a narrátor első közlésével, pl: „1840 őszén. szeptember 15-én reggel, a Ville-de-Montereau nevű hajó hatalmas füstfelhőket hányt, útra készen a Saint-Bernard rakodópart előtt.” (*Érzelmek iskolája*)¹³ De kezdődhet így is: „Ezt a történetet egy evezős mondta el. Bizony furcsa dolgokat és furcsa lányokat láttam, még akkoriban, amikor evezni jártam. Nemegyszer gondoltam rá, hogy megírom azt a gondtalan férfieleget, a jókedvet és a szegénységet, a vaskos és zajos mulatozásokat, ahogyan húsz és harminc között éltem.” (*Bogár*)¹⁴ A történet csak ezután a

¹⁰ Krúdy Gyula: *A kékszalag hőse*. Budapest 1977. 166. l.

¹¹ Balzac: i. m. 28. l.

¹² I. m. 28. l.

¹³ Gustave Flaubert: *Érzelmek iskolája*. Budapest 1965. 5. l.

¹⁴ Guy de Maupassant: *Bogár*. — In: *Ékszer*. Budapest 1973. 232. l.

még röviden folytatódó narrátori bevezető után kezdődik. A kezdéshez hasonlóan az esemény sor elbeszélése alatt a történet folyamatában is az elbeszélő szövegben lehetőség van arra, hogy a narrátor akár hosszasan felfüggeszse a történetelbeszélést és közlése pl. a nem történet jellegű gondolatokra irányuljon; a drámában viszont minden dialógusrész, minden közlemény a történeten belül hangzik el, tehát a történet része. Ezért amikor a továbbiakban a drámai szöveg dialógussíkjáról beszélünk, egyben a történet síkjáról is beszélünk. A dialógus több beszélő alany egymáshoz intézett közleménye. Egészen másfajta közlöi attitűdöt érvényesít, mint a narráció, és ez a különbség mind az elbeszélő, mind a drámai szöveg egészére nézve meghatározó.

A dialógus fogalmának egyik legáltalánosabb érvényű definícióját Benveniste-nél olvashatjuk: „A közlést általánosan jellemzi a beszédpartnerhez fűződő kapcsolat, akár valóságos vagy képzelt, akár egyén vagy közösség legyen is a beszédpartner [. . .] Mint beszédforma a közlés mindig két, egyformán fontos mozzanatot tételez fel: a közlés forrását és célpontját. Ez pedig a *dialógus* (kiem. a szerző) struktúrája [. . .] A monológot a látszat ellenére a dialógus mint alapvető struktúra egy változataként kell értelmeznünk. A monológ interiorizált dialógus, 'belső nyelven' van megfogalmazva a közlő én és a befogadó én között.”¹⁵ Benveniste azt mondja, hogy minden nyelvi közlés szükség-szerűen magában foglalja a dialógus mozzanatát, amennyiben minden közlés kommunikatív szándékkal jön létre. Még az olyan közlések is, amelyeknek formája monológ, amelyek esetében a címzett személye és a feladó személye azonos. A dialógus struktúrája ilyen módon minden közlésben megtalálható.

Francis Jacques a dialógus logikai szemantikai vizsgálatával foglalkozó tanulmánykötetében szintén hangsúlyozza, hogy lényegileg minden nyelvi közlemény, minden szöveg valamely befogadóhoz van címezve. Különbséget lehet azonban tenni a kommunikatív szituációk között aszerint, hogy az adott közlemény címzettje, befogadója csak a címzett pozíciójában marad-e a kommunikációs szituáció során, vagy pedig ő maga is átveszi-e a közlő funkcióját, aktív feladóvá válik-e. Jacques ebből a szempontból különbözteti meg a dialógust a monológiától. Rendkívül figyelemreméltó megállapítása, hogy pusztán több beszélő személy jelenléte nem elegendő ahhoz, hogy köztük dialógus jöjjön létre, létezik ugyanis a monológnak több személy közléseiből álló változata is: „[. . .] megessik, hogy több személy rendelkezik közös tapasztalattal, melyet egymást felváltva, mintegy egyéni változatokban mondanak el. Semmi nem akadályozza meg azt, hogy egy monológ multipersonális legyen.”¹⁶ A monológ és a dialógus definícióit Jacques-nál így olvashatjuk: „[. . .] a monológiát negatív módon határozhatjuk meg. Figyelembe véve a címzett pozícióját: A monológ olyan szöveg, melyben egyetlen feladó sem válik címzetté. A monológnak is van egy vagy akár több címzettje, de ezek a maguk részéről nem

¹⁵ Émile Benveniste: *Problèmes de linguistique générale*. II. Paris 1967. 85. l. „Ce qui en général caractérise l'énonciation est l'accentuation de la relation discursive au partenaire, que celui-ci soit réel ou imaginé, individuel ou collectif. [. . .] Comme forme de discours, l'énonciation pose deux 'figures' également nécessaires, l'une source, l'autre but de l'énonciation. C'est la structure du dialogue. [. . .] le monologue doit être posé, malgré l'apparence comme une variété du dialogue, structure fondamentale. Le, monologue' est un dialogue interiorisé, formulé en 'langage intérieur', entre un moi locuteur et un moi écouteur.”

¹⁶ Francis Jacques: *Dialogiques*. Paris 1979. 152. l. [. . .] il arrive que plusieurs personnes aient une expérience en commun, qu'elles racontent tour à tour pour ainsi dire en alternance subjective. Rien n'empêche un monologue d'être multipersonnel.”

válnak beszélőkké [...] a passzív hallgató sosem válik aktív közlővé.”¹⁷ „Ezzel szemben a dialógust pozitív módon határozhatjuk meg: Olyan szöveg, melyet legalább két közlő személy hoz létre, s amelyben legalább az egyik címzett legalább egy ízben feladóvá válik [...] A dialógus a monológtól pragmatikai szempontból különbözik, amennyiben a dialógushan a közlő és a válaszoló pozíciói megfordíthatók, mindegyik közlő címzetté válhat és fordítva.”¹⁸ A dialógus tehát olyan közlésforma, amelyre részint a több közlő alany jelenléte jellemző, részint az, hogy a közlő alanyok eg időben befogadók is, a két pozíció változik.

A dialógus a beszélő alanyok közti kapcsolat intenzitását tételezi fel: A beszélő alanyok nem csupán azonos tárgyról beszélnek, hanem együtt, egymással, egymásnak beszélnek adott tárgyról. Ezért mondja Jacques, hogy a dialógizálás maradéktalan megvalósulásához nemcsak a beszédpartnerek közös szemantikai, hanem közös pragmatikai preszuppozíciói is szükségesek. (Ilyen szemantikai előfeltétel a közlés tárgyának ismerete a beszélők által, s ilyen pragmatikai előfeltétel lehet, hogy a beszédpartnerek igaznak fogadják el a másik állításait.)

A drámai dialógust természetszerűen jellemzik a dialógus fenti ismérvei. Ugyanakkor igen fontos specifikuma a drámai dialógusnak — s ez a specifikum nem szükségsszerű jellemzője minden dialógusnak —, hogy benne az az alapvető tényállás, melynek keretei között a dialógizálás folyik, nem marad változatlan. A drámai személyek közlései cselekvést implikáló közlések, amely implikációkra a válasz, a reakció megérkezvén megváltozik a kezdeti tényállás, s e sorozatos tényállásváltozások hozzák létre a dráma eseménysorát.

Fenti sajátosságokból lesűrűhető egy fontos következtetés: A drámai dialógus úgy közlésformája a drámabeli történetnek, hogy ezzel egyidejűen magának a történet eseménysorának is része. Azaz: A dialógus a drámában nem csupán valaminek a közlése, hanem egyben olyan cselekvések sora, amelyekben mindig adott a lehetőség arra, hogy ezek a cselekvések változásokat, eseményeket hozzanak létre. A közlés és a cselekvés ilyen megfelelése a narrációban nem létezik, még a jelen idejű narrációban sem. Narratív szövegben ugyanis nem lehet azonos a közlés maga és az a cselekvés, esemény, ami a közlés tárgya. Ez a drámai és az elbeszélői közlésmód legfontosabb különbsége. A narrációban a szubjektum—objektum különbsége mint a közlő alany és a közlés tárgya különbsége még akkor is megvan, ha a közlés és a történet ideje azonos; ily módon a cselekvés és a reá irányuló közlés elválik egymástól. Ha például azt mondom, „én most regényt olvasok”, ez narratív közlés, amelyben a közlés és a cselekvés, amelyre a közlés vonatkozik, nem azonos. De ha azt mondom, „add ide a könyvet!”, ez nem narratív, hanem dialogikus közlés, amelyben a közlés és a cselekvés azonos: Elkérem tőled a könyvet. A dialogi-

¹⁷ I. m. 152. l. 1., [...] on définira le monologue d’une manière négative. En recourant explicitement à l’instance du destinataire: C’est une tranche du discours produite par un ou plusieurs locuteurs, dans laquelle aucun des locuteurs ne devient à proprement parler le destinataire. Le monologue est un discours qui a bien un ou plusieurs destinataires, mais ces derniers ne sont pas présumés prendre la parole à leur tour, [...] l’auditeur-patient ne devient jamais le locuteur-agent.”

¹⁸ I. m. 152. l. 1. „Tandis que le dialogue sera défini de manière positive: une tranche de discours produite par au moins deux locuteurs, dans laquelle au moins l’un des destinataires devient au moins une fois le locuteur. [...] Il s’oppose donc au monologue du point de vue pragmatique en ceci que les positions de l’adressant et du répondant y sont réversibles, chacun assumant à son tour la fonction du locuteur et de l’auditeur.”

kus közlésben tehát nem válik el egymástól a szubjektum és az objektum abban az értelemben, hogy nem válik el egymástól a közlés és a cselekvés mint a közlés tárgya. Az ilyen dialogikus közlésmód létrejöttének alapvető feltétele, hogy a beszédsszituációban ne csak egyetlen beszélő alany szerepeljen, hanem — mint mondtuk — legalább kettő. Egy olyan beszédsszituációban ugyanis, amelyben a címzett csak passzív címzett, aki nem válik reakcióképes, cselekvő, válaszoló feladóvá maga is, az ilyen jellegű közlések, mint „add ide a könyvet, hány óra” stb. nem szerepelhetnének, hiszen nem volna értelme ezeknek a közléseknek a reájuk meg nem érkező válaszok miatt — ebben az értelemben, Austin szóhasználatával, a drámai közlések java része performatív közlésnek minősül. Mindez nem jelenti azt, hogy a drámai szövegben csak a dialogikus közlésmód szerepelne, hiszen a drámai szövegben narratív formájú közlések is vannak. De amit kiemelkedően fontosnak tarthatunk, az az, hogy a narratív közlés sosem helyettesítheti a dialogikus közlést a drámai szövegben, mert amint hiányzik egy szövegből a dialogikus közlés az említett sajátosságaival, az többé nem drámai szöveg. Adott szövegben a narratív és a dialogikus közlés aránya, pontosabban kapcsolata is fontos: A drámai szövegben a dialogikus közlésbe ágyazva, de annak alárendelve kapnak helyet a narratív közlések, az elbeszélő szövegben viszont a narrációba ágyazva és annak alárendelve kaphatnak helyet a dialogikus közlések.

Összegezve: A drámai dialógus legfontosabb jellemzője a közlés és a közölt cselekvések illetve a cselekvések kapcsolatából létrejövő eseménysor közti határ megszűnése, azonossága. Egy gondolat erejéig feltétlenül szólnunk kell a dialógusok kapcsán a drámai személyek státusáról. — Természetesen a személy fogalma több szempontból megközelíthető, például vizsgálhatjuk a történetben betöltött funkcióját (vö. Bremond, Greimas modelljei), vizsgálhatjuk a személyt az általa képviselt világkép szempontjából stb. Mindezek a szempontok azonban nem mutatnak lényeges eltérést a drámai és az elbeszélő szövegek tekintetében, ezért most csak azt a szempontot emelném ki, amely a személyek szerint a két szövegtípusban eltérést mutat. Röviden úgy határozhatjuk meg a drámabeli személyek státusát a drámai történet és a történet közlése szempontjából, hogy a drámai személyek közvetlenül cselekvő és egyben a közlés funkcióját is betöltő személyek. Ebben a minőségükben különböznek az elbeszélő szöveg narrátorától is és az elbeszélő szöveg történetének személyeitől is. A narrátor fő funkciója a történetelbeszélés, de nem a történetben való aktív, cselekvő részvétel; míg az elbeszélő szöveg történetének személyei mint a narrátori közlések tárgyai szerepelnek.

A narrátort szerepeltető dráma jellegzetességei

A narrátort szerepeltető drámát a továbbiakban a rövidítés kedvéért „kórusos” drámának fogom nevezni, azért is, mert eme narrátori funkció betöltésére a drámai szövegek gyakorlatában legsűrűbben a kórus van rendelve.

Az elbeszélő szöveg általában egyetlen narrátor közlése, a drámai szöveg több beszélő alany közleményeinek együttese. Az elbeszélő szöveg narrátora vagy egyáltalán nem részese a történetnek, vagy maga is egyik szereplője ugyan a történetnek, de ez utóbbi esetben is világosan megkülönböztethető egyazon személy státusának kettőssége: mint történetbeli cselekvő személy, és — általában utóbb — mint elbeszélő; illetve eme státusbeli különbség még a szimultán narráció esetében is fennáll, ahogyan erre már utaltunk. A drámai szöveg-

ben ellenben a személyek egyidejűleg beszélő alanyok és cselekvő személyek. A kórusos drámában a legsajátosabb az a jelenség, hogy van a történetbeli személyek között olyan, amelynek csak a beszédtevékenység, a közlés, az elbeszélés a funkciója, csak narrátori funkciót tölt be. Ez annyit jelent, hogy az események sorában aktív szerepe nincs: A kórusal általában nem történik semmi, mint ahogyan ő maga sem cselekszik semmit, feladata ugyanaz, mint a narrátoré az elbeszélő szövegben. A narráció tárgya a kórus esetében is az, mint az elbeszélő szöveg narrátora esetében: A közlés részint magának a történetnek az elbeszélése, részint a kórus reflexiói, emóciói stb. Lényegi különbség viszont az elbeszélő szöveg és a kórusos dráma között, hogy míg az elbeszélő szövegben az *egész szöveg* a narrátor közleménye, addig a drámában a kórus — vagy bármely más narrátor — közlése a drámai szövegnek csak egy részét alkotja, amely közlésnek a drámai szöveg többi része, a személyek dialógusa nem meghatározottja, hanem attól független. A kórusos dráma szövegének struktúrája nem azonos az elbeszélő szöveg struktúrájával.

Meg kell jegyezni, hogy a drámabeli narrátor szerepkörének betöltése különféle módon történhet, vannak határesetek, pl. olyan dráma, amelyben jelen van a kórus, de funkciója nem is annyira az eseményközlés, mint inkább azok érzelmi-erkölcsi kommentálása, ugyanakkor a kórus mellett jelen van a „hírnök”, akinek szerepe viszont kizárólag csak az eseményközlés; pl. Euripidesz Hippolytoszában, Szophoklesz Oedipuszában, az Antigonében az eseményközlés mint részleges történetelbeszélő funkció jobbra a hírnökre hárul és nem a kórusra.

Melyek a kórus és az elbeszélő szövegbeli narrátor különbségei, hasonlóságai? A legfőbb különbséget már említettük: Az elbeszélő szöveg teljes egészében egyetlen narrátor közlése, a drámabeli narrátor közlései a szövegnek csak egy részét alkotják. Ezért lehet részleges történetelbeszélő funkciónak nevezni a drámai narrátor funkcióját. Az elbeszélő szövegbeli narrátor lehet teljesen „személytelen”, olyan, a történeten kívül álló valaki, akinek azonosítása hiányzik a szövegből. A kórus viszont általában részese a történetnek: Olyan személyekből áll, akik pl. abban a városban élnek, ahol az események lejátsszódnak. A kórus mintegy mellékszereplője az eseménysornak és ebben a mivoltában ahhoz az elbeszélő szövegbeli narrátorhoz hasonlít, amelyik mint mellékszereplő vesz részt a történetben. A kórusnak ezt a pozícióját jól szemlélteti Aischylos Agamemnon c. drámájában a kórus önjellemzése: „Am mink öregek, gyöngé tagokkal akkor e hadból visszamaradva vesztég ülünk honn.”¹⁹ A narráció tárgya az elbeszélő szöveg narrátora és a kórus esetében is azonos: 1. a történet, 2. a történeten kívüli reflexiók, emóciók. Ami a kettő arányát illeti, elbeszélő szövegben a történet képezi a narráció nagyobbik részét, a kórus közlésében viszont a kettő inkább egyensúlyban van, vagy maga a történet kisebb részt foglal el, mint az azon kívüli reflexiók, érzelmek. Ez utóbbiak tárgya viszont szinte kivétel nélkül mindig a történet: A kórus érzelmi, erkölcsi magyarázatokat, tanácsokat, stb. fűz az eseményekhez. A kórus egyértelmű erkölcsi állásfoglalása a jó, a szánni való, a méltatlanul szenvedő, vesztes hősök mellett olyan magatartás, amely előfordulhat, de nem általánosan az elbeszélő szövegben. A kórus általi részleges történetelbeszélés speciális változata a jóslat: A történet kezdetén a kórus hangot ad annak az előérzetnek, hogy még újabb események várhatók; ilyen jóslattal találkozunk

¹⁹ Aischylos: Agamemnon. — In: Aischylos tragédiái. Budapest 1940. 231. l.

pl. Garnier: *Zsidónők*, Euripidesz: *Hippolytosz*, Szophoklesz: *Oedipus* c. drámájában. Itt jegyeznénk meg, hogy elvben a dráma teljes történetének a kórus általi előzetes elbeszélése is lehetséges, de a gyakorlat azt mutatja, hogy ez nem általános.

A kórus dialógusa a dráma többi személyével nem törvényszerű, pl. Garnier *Hippolyte* c. drámájában egyik kórus (vadászok kara és athéniak kara) sem lép párbeszédre a dráma személyeivel. A kórus közléseinek nyelvi megformáltsága rendkívül fontos kérdés, mert mutatja azt a kettős szerepkört, amelyet a kórus a drámai szövegben betölt: részint elbeszélő, részint a történet (mellék) szereplője. (A félreértés elkerülése végett: A kórust abból a szempontból nevezem mellékszereplőnek, hogy az eseménysorban nincs aktív szerepe, nem cselekvő személy abban az értelemben, ahogyan pl. a fő személyek.) Hogy ez a két státus mennyire nem keverhető össze, igazolható azzal, hogy a kórus közléseinek nyelvi megformáltsága lényegesen más akkor, amikor narrátorként, és akkor, amikor dialogizálva más személyekkel, mint történetbeli személy lép fel. Az antik drámákban még a verselési mód, az időmérték is megváltozik a kórus eme kettős megnyilvánulásakor. Az időmérték mellett lényeges eltérés a kétfajta közlés nyelvi megformáltsága között az is, hogy amikor a kórus mint történetbeli személy nyilatkozik meg, sokkal egyszerűbbek, a köznyelvi közlésekhez közelállóbbak a szavai, viszont narrátorként a kórus közlései tele vannak olyan plusz stílushatást tartalmazó nyelvi eszközökkel, stilisztikai formákkal, amelyek a köznyelvi szövegekben nem használatosak, sokkal inkább az irodalmi szövegek sajátjai. Hogy mennyire nem ugyanaz a narrátor és a cselekvő személy státusa, még akkor sem, ha azonos személy vagy személycsoport szerepel is egyik vagy másik funkcióban, azt egészen szembeszökően illusztrálja a következő részlet, amely Euripidesz *Hippolytosz* c. tragédiájából való. Phédra halálát először a kórus jelenti be monológ formájában, összefüggő eseményközlésként: „nászszobája mélyén kötelet köt a mennyezethoz, s gyöngye nyakára a hurkot rászorítja, mert a szörnyű szegény a lelkét előnti [...]” Ezután pár másodperccel később színre lép Phédra dajkája, úrnője halálhírével jön, s a kórus úgy viselkedik, úgy reagál a dajka szavaira, mintha attól hallaná először annak az eseménynek a hírét, amelyről kis idővel korábban ő maga már beszámolt: „Ó, jaj, hát megtörtént, nem él már asszonyunk! Hurkot kötött fehér nyakára ő maga!”²⁰ A kórus egyik pillanatban narrátor, aki tudja, ismeri az események menetét, a következő pillanatban pedig történetbeli személy, aki a dajkával való párbeszéd révén értesül az eseményekről. Ez a példa is mutatja, hogy a narrátor és a cselekvő személy két olyan lényegileg különböző pozíció, amit akkor sem lehet azonosítani, ha azonos személy tölti be őket.

Fentiekben kiemeltünk néhány jellemző fogalmat, melyek a drámai és az elbeszélő szöveg egyes szemantikai rétegeit írják le. Ezek a fogalmak azonban nem azonosítják a két szövegtípus szemantikai struktúrájának egészét, csak bizonyos szemantikai réteget definiálnak. Az eddigiek összegzésképpen azt mondhatjuk, hogy a drámai és az elbeszélő szövegek szemantikai struktúrája közti eltérés legszembetűnőbben abban a jelenségben nyilvánul meg, hogy a narratív szövegben megkülönböztethető két alapvető szemantikai réteg, melyet a narráció és a történet síkjának nevezünk. Drámai szövegben (ha nem számolunk bizonyos partikuláris jelenségekkel, amelyek a kórusos vagy más-

²⁰ Euripidesz: *Hippolytosz*. — In: Összes drámái. Budapest 1984. 229–230. 1.

képpen a narrátort szerepeltető dráma esetében jelentkeznek) viszont a közlés és a történet szintje nem különböztethető meg. Ahhoz azonban, hogy teljessé tegyük a két szövegtípus szemantikai struktúrájának leírását, szükséges egy más szempontú megközelítés is, mivel eddig csak a közölt történet síkja és a közlés síkja szempontjából vizsgáltuk a szövegeket. Minden olyan irodalmi szövegben, amely történetet közöl, akár drámai, akár narratív szöveg legyen, értelemszerűen a közölt történet a szöveg egyik szemantikai rétege. A történet viszont, ha irodalmi szöveg történetéről van szó, mindig kiegészül egy másik szemantikai réteggel, amelyet a szöveg reflexív-emocionális rétegének nevezhetünk. Ez annyit jelent, hogy az irodalmi szövegben a történetközlés nem pusztán adott eseménysor elbeszélése miatt történik, nemcsak az események azok, amelyeket a szöveg ábrázolni kíván. A történetközlés mindig valami által motivált: Adott irodalmi szövegben közölt történet azért olyan, amilyen, azért azokat az eseményeket tartalmazza, amelyeket, mert a történet mindig meghatározott reflexiók, emóciók, hangulatok kifejezője, hordozója. A reflexív-emocionális réteg mint szemantikai réteg a történetközlő irodalmi szövegekben mindig meghatározza a történetet mint a szöveg másik szemantikai rétegét. Hogy csak egy egyszerű példát említsünk erre a kérdésre vonatkozóan: Nem véletlen, hogy Arisztotelesz olyan pontosan határozza meg a tragikus hős jellemvonásait, mint ahogyan az sem, hogy Platon igen szigorú követelmények alapján értékeli, hogy milyen események, milyen személyek szerepelhetnek az általa ideálisnak tartott irodalmi szövegekben. Mindkét esetben arról van szó, hogy a szövegben közölt történetnek (illetve a történet alkotóelemeinek, mint a személy és cselekvései) olyannak kell lennie, hogy alkalmas legyen bizonyos reflexiók, emóciók kifejezésére és a befogadóból való kiváltására.

A jelentés a befogadás szemszögéből

Az elbeszélő és a drámai szövegek befogadása természetszerűen mindig tartalmaz érzelmi mozzanatot és emellett értelmi-intellektuális mozzanatot is: A szövegbeli történetet a befogadó rekonstruálja éppen úgy, mint a szövegbeli reflexiókat. Feltételezhető, hogy a befogadás intellektuális vonása nem minden irodalmi szöveg befogadása során szükségszerű, olyan lírai versek esetében például, melyekben az érzelmi-hangulati réteg dominál, vagy egyszerűen csak a nyelvvel mint fonetikai-akusztikai rendszerrel való játék, a befogadásból teljesen hiányozhat az intellektuális mozzanat. Az olyan szövegek esetében azonban, amelyek történetet, fiktív személyek cselekvéseit, gondolatait, stb. tartalmazzák, a befogadásban ezek rekonstruálásával mint értelmi mozzanattal is számolni kell. Az irodalmi szövegek primér, invariáns jelentése a befogadás során új jelentésekkel egészülhet ki. A történet befogadása is igazolja ezt a feltételezést. Az irodalmi szövegben közölt történet mindig zárt történet abból a szempontból, hogy adott ponton elkezdődik és adott ponton véget ér; a történet mint a szöveg primér szemantikai egysége csak annyi, amit a szöveg ténylegesen közöl. A befogadás során a történet elveszíti ezt a zárt jellegét. A befogadó a történetet bármely ponton kiegészítheti olyan eseményekkel, történésekkel, illetve a személyeket illetően olyan cselekvésekkel, gondolatokkal, amelyek ténylegesen a szövegben nem szerepelnek. A történet a befogadásban nyitottá válik, amit a szöveg befogadója tetszése szerint bővíthet, előzményeket találhat ki a történethez, továbbgondolhatja a folytatást.

Nemcsak a történet befogadása jelenti a befogadás intellektuális mozzanatát, hanem a szövegbeli reflexiók (narrátoré és személyeké) befogadása is. Bizonyos szövegekben, pl. Sartre, Beauvoir regényeiben a szöveg reflexív-gondolati rétege sokkal fontosabb, mint maga az eseménysor, bár irodalmi elbeszélőszövegnek minősülnek.

A befogadás érzelmi, hangulati mozzanatai, szövegbeli forrásai tekintetében lényeges különbséget érzékelhetünk az elbeszélő és a drámai szöveg között. A drámai szövegben egyedül a történet az, ami előidézi a befogadói érzelmeket, hangulatokat. (Ez alól kivétel lehet a kórusos dráma mint a drámai szöveg speciális változata.) Az elbeszélő szövegben viszont a történet mellett a narráció, a közlés módja is szerepet kap a befogadói érzelmei, hangulatok keletkezésében: Adott történetet el lehet mondani teljesen tárgyszerűen, csak az eseményekre koncentrálva — ilyen elbeszélői modorban íródott például számos Maupassant-novella. De létezik olyan elbeszélő szöveg is, amelyben az elbeszélői mód tárgyilagossága oly mértékben szorul háttérbe, hogy maga a történet is háttérbe szorul — Proust, Krúdy prózája — s a hangulatok, érzelmek kerülnek előtérbe. Ebből következik, hogy a befogadás során sem a történet, az eseménysor rekonstrukciója lesz az elsődleges, hanem a szövegbeli hangulatok, érzelmek újraélése. A hangulatok, emóciók forrása az elbeszélő szövegben a történet mellett tehát az elbeszélés módjában is kereshető. Az elbeszélő szöveg ezen a ponton mutat hasonlóságot a lírai szöveggel, s egyben távolodik el leginkább a drámai szövegtől: Az elbeszélő szövegben a nyelvi kifejezés módja lehet olyan, hogy ugyanolyan erős hangulati-érzelmi telítettség jellemzi, mint a lírai szöveget, a nyelv maga válhat az érzelmek, hangulatok forrásává. A drámai szöveg nyelve viszont ebben a tekintetben mindig sokkal közelebb áll a köznyelvhez, mivel a drámában a nyelv elsősorban reprezentatív és nem expresszív funkcióval rendelkezik. Emlékezzünk a kórus kétféle közlésmódjára: A nyelv expresszivitása, érzelmi-hangulati telítettsége, költőisége akkor volt jellemző, amikor a kórus narrátori funkcióban szerepelt, mikor mint történetbeli személy nyilatkozott, a közlemény nyelvi expresszivitása is háttérbe szorult. Ezért lehet azt mondani, hogy a befogadói érzelmek, hangulatok forrása a drámai szövegben általában csak a történet, míg az elbeszélő szövegben maga a nyelv is, a közlésmód expresszivitása. A befogadói emóciók, hangulatok természetesen csak részben újraélései a szövegbeli hangulatoknak, érzelmeknek: Minden esetben kiegészülnek a befogadó saját egyéni érzelmeivel, hangulataival is.

Összegzőképpen azt emelhetnénk ki, hogy a vizsgált irodalmi szövegtípusok, a drámai és a narratív szövegek szemantikai makro-struktúráiban föllelhető lényeges közös vonások ellenére alapvető megkülönböztető jegy az, hogy a drámai szövegben nem válik el egymástól a közlés síkja és a közölt történet síkja mint alapvető szemantikai réteg, ugyanakkor a narratív szövegben ez a két szemantikai réteg egymástól elkülönül. A kérdésen való továbbgondolkodás iránya többek között az lehetne, hogy a két szövegtípusnak ez a döntő különbsége milyen hatást gyakorol az ábrázolt történet sajátosságaira, természetére, a közlés síkjának és a történet síkjának elválása illetve azonos-sága az egyes szövegtípusokban befolyásolja-e magát a közölt történetet, elsősorban az eseménysor struktúráját és a történet idejét.

A Racine-i mű megközelítési módjai

ÉLTHES ÁGNES

A Racine-tragédiák értelmezése a XVII. századtól napjainkig egymásnak ellentmondó nézeteket eredményezett.¹ Nem egyszer a vélt negatívumokat más irányzatok képviselői felmagasztalták, a sematikusnak bélyegzett tragikus hősök a pszichoanalízis freudi, később adleri eszmevilágának megtestesítőivé léptek elő,² a görög tragédiákat utánzó költő a francia nemzet költőjeként élte renaissance-át az első világháború utáni időszakban, a romantika korában leszólt, a gondolatok szárnyalását gúzsba kötő alexandrinok zenéje kivívta a Parnasse, méginkább a szimbolizmus elismerését,³ a karteizianizmus gépies tükrözésének elve máig tartó janzenista vitába csapott át.⁴

A Racine-életmű értékelése összefüggésben áll az irodalomtörténet esztétikai koncepcióinak váltoásaival, a tragédiák többretegűsége pedig az egyes korszakokon belül is a megközelítési lehetőségek gazdagságát eredményezi.

Boileau, a XVII. század reprezentáns kritikusa a klasszikus mű kritériumainak megállapításakor Racine alakjait veszi alapul, bár kritikus hangvétele a jóbarát Racine-t éppúgy nem kíméli, mint a többi kortársat.⁵ A tragédiák témaválasztását életrajzi epizódokból gyökereztető írások sorában feltétlenül említést érdemel Louis Racine, a legkorábbi Racine-életrajz írója. *Mémoires*-ai értékes anyagot szolgáltatnak a további kutatások számára, különösen Racine alkotói módszerére, a szövegek hangjegyekkel történő lejegyzésére, a mozdulatok kidolgozására vonatkozó részek, amelyek a társművészetekkel való kapcsolatok feltárásának igényét ébresztik fel.⁶

¹ A régebbi századok irodalomkritikájának történeti bemutatását magas szinten oldotta meg Eustis Alvin, *Racine devant la critique française, 1838–1939*. Berkeley, Los Angeles 1949 (103–262. l.) című tanulmánya.

² Vö. Ronald W. Tobin: *Le sentiment d'incomplétude chez les personnages de Racine*. — In: *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, 1979, No. 31., 120–133. l.

³ Vö. G. Charles: *De Racine à Baudelaire par Laclos*. — In: *Figaro*, 29 février, 1932.

⁴ Émile Krantz: *Essai sur l'esthétique de Descartes étudiée dans les rapports de la doctrine cartésienne avec la littérature classique française*. Paris 1882. A janzenizmussal kapcsolatban idézett munkák jegyzéke a 39., 45., valamint a 76. és 77. számmal jelzett jegyzetekben található.

⁵ Boileau Despréaux Racine-ra vonatkozó kritikai megállapításait Jean Demeure dolgozta fel: *Racine et son ennemi Boileau*. — In: *Mercure de France*, juillet-août, 1928, 34–61. l. A XVII. századi, Racine-t érintő irodalmi vitákról, Boileau és Racine kapcsolataról átfogó képet nyújt Félix Deltour: *Les ennemis de Racine au XVII^e siècle*. Paris 1912. Vö. Jean-Jacques Roubine: *Lectures de Racine*, Paris 1971, 7–39. l.

⁶ Louis Racine: *Mémoires sur la vie et les ouvrages de Jean Racine*. Lausanne et Genève 1747.

A XVIII. században az irodalmi művek értékeit az abszolút szép fényében szemlélő kritika a Racine-tragédiákat pusztán a tragikus műfaj egyik változatának tekinti.⁷ „Voltaire, aki hídnak látta magát kedves Racine-ja és Shakespeare között, elsősorban a tökéletes technikust bámulta Racine-ban, a verssorok, a jelenetek, a helyzetek nagy matematikusságát.”⁸ A XVIII. században jelentkező új áramlat, amely a tér és idő relativizmusát szembehelyezi a klasszikus dogmatizmussal, a romantikában teljesedik ki.

A romantika művészeti koncepciója elutasít minden szabályt, megköttöttséget, amely a műalkotást szigorú korlátok közé helyezi. A romantikusok tehát újító törekvéseik megcsúfolását látják Racine-ban, akinek tragédiáiból hiányzik a couleur locale, a komikum, a filozófiai látásmód, a konkrét dialógus, az egyéni vonásokkal felruházott hős és a külső cselekmény.⁹

Az 1820-as évek nemzedéke mindazonáltal kellő történeti távolságba helyezi és elismeri Racine-t.¹⁰ Lamartine a verssorok kecsességét emeli ki Racine érdeméért, amit a XVIII. század a drámai illúzió lerombolásának tartott, s a csak beszédre épülő színház tiszteletét XVII. századi költőtársában. Az *Atháliát* minden antik és modern darab fölé helyezi, ahol a nyelv „olyan idiómává lényegül át, amelyet csak Jehova, a próféták és a nép beszélt egymás között.”¹¹

Ehhez a véleményhez csatlakozik a század második felében a késői romantika kritikusa, Nisard is. Racine-t retorikai segédkönyvnek tekinti, akinek hősei általános igazságokat hordozó típusok, s megállapítja, hogy a nyelv Racine-nál maga a színház, amely az árnyalatokra érzékenyen reagálva maga is változik. A nyelv és a színház ilyen merész párhuzamba állítása a szemiotikai elemzések irányába mutat.¹²

A ma már önálló tudományágként létező komparativisztika előfutárának tekinthető Stendhal összehasonlító elemzése, a *Racine és Shakespeare*. Racine és Shakespeare művészetének eltérő vonásait a másféle történelmi helyzetre való reagálásból vezeti le, bár mindkettőt „romantikus”-nak tartja.¹³ Az alexandrinok szépségét elismeri, de a tragédia, mint műfaj számára nem tartja érvényesnek, mert a lélek mozzanatainak lefestésére nem alkalmas verselési technika. Racine sokszor az alexandrin kedvéért háttérbe szorítja a szenvedélyt, amit Stendhal Shakespeare-rel szemben negatívumként értékel.¹⁴

⁷ Vö. Eustis Alvin, i. m., 107–110. l.

⁸ Gyergyai Albert: A háromszáz éves Racine. — In: Védelem az esszé ügyében. Budapest 1984, 41. l.

⁹ Vö. Victor Hugo: Préface de Cromwell, 1827 — In: Oeuvres Complètes. V. Paris 1827.

¹⁰ Alfred de Musset: De la tragédie à propos des débuts de Mlle Rachel című írásában: — In: Revue des deux Mondes, XVI. évf. 1938. 348–362. l. A külső cselekmény hiányát azzal indokolja Racine esetében, hogy a nézők a színpadon foglaltak helyet. A magyarországi romantika Racine-értékeléseit Nagy Péter összegezte: A francia klasszikus dráma fogadtatása Magyarországon című tanulmányában. Budapest 1943.

¹¹ Alphonse de Lamartine: Cours familiers de Littérature I–XVIII. Paris 1827. III. köt. 59. l.

¹² Désiré Nisard: Histoire de la Littérature Française I–IV. Paris 1867. „Racine c'est le musicien qui parcourt le domaine infini de l'harmonie [...] (Racine a harmonia végtelen területeit bejáró zenész. . .) III. köt. 24. l. Nisard a nyelv zeneiségére vonatkozó megállapításain túlmenően hangsúlyozza Racine pszichológiai realizmusát is.

¹³ Henri Bayle Stendhal 1822 és 1824 között írta Racine et Shakespeare című tanulmánykötetét. (Paris 1970)

¹⁴ Stendhal, i. m., 50–60. l.

A romantika győzelemre jutásának éveiben lehalkul a hagyománytisztelő, s Racine sokat veszít jelentőségéből. Darabjai letűnnek a színpadról, a romantikus kritikusok szigorúan ítélik meg, elmarasztalják a tragédiák drámai, pszichológiai, hellénisztikus elemeinek hiánya miatt. E korszakban már Victor Hugo sem csak a tragédiákban ábrázolt univerzális erkölcsi sematizmusát veti szemére, hanem a költői nyelv gyengeségeit is, a drámát elutasító reakció felelőssévé téve Racine-t.¹⁵

Az 1840-ben induló új generáció, különösen az 1851-es államcsíny után, a társadalmi kiábrándultságból a l'art pour l'art művészet tiszta szépségideáljába menekül. Gautier az 1820-as költőiskola reprezentánsaihoz hasonlóan Racine színházához fordul, s dicséri a *Phaedra* hűségét az antik mintához.¹⁶ Stendhalhoz hasonlóan saját kora romantikusának nevezi Racine-t, mert a tradíciónak hátat fordítva hőseivel a hétköznapi nyelvet ("jargon du jour") beszéltette.¹⁷

A modern filológiai kutatások szempontjából két irányzatot indít el a romantika; a nyelvezet elemzését Racine-nál és az életrajzi mozzanatokot a művek keletkezésével összekapcsoló vizsgálatokat. Ez utóbbihoz tartozik a romantika történeti módszerét új irányba terelő, független kritikus, Sainte-Beuve. Racine életművét az adott történelmi milieube helyezve értékeli és az életrajzi adatoktól kéri számon a művek magyarázatát. Az *Histoire de Port Royal*ban felfőrja a lehetőséget a jövő kutatóinak, keressék a janzenista hatásokra visszavezethető vonásokat Racine tragédiáiban.¹⁸ Az életrajzi igényességet irodalomtörténeti észrevételekkel ötvöző Sainte-Beuve nem értékeli túl nagyra Racine drámaírói tehetségét, ugyanakkor a Portraits Littéraires lapjain megjegyzi, hogy a költő Racine-t tehetsége és nem a költői inspiráció minősége emeli kortársai fölé. A tragédiák nyelvezetét elfogadja, azonossá téve azt a francia költészettel.¹⁹

1865 és 1884 között Racine irodalmi fogadtatása mélypontra jut. A tudományos kritika kialakulásának következtében tragédiái történelmi archívumokká, ő maga Versailles krónikásává degradálódik. Taine egyetlen romantikus kritériumot emel abszolút érvényű doktrínává, a történeti szemléletet. Konceptiójában Racine tragédiáinak irodalmi értékei háttérbe szorulnak, XIV. Lajos udvarának történelmi dokumentumaivá redukálódnak. Ez a sematikusnak tűnő elmélet azáltal, hogy az irodalmat a korabeli társadalom kifejezőeszközének tekinti, kimondatlanul felszólít az irodalomnak mint a valóságtükrözés egyik módjának elemzésére, ami fontos kezdeményezés a modern kutatások számára.²⁰

A tudományos kritikai irányzat másik két képviselője, Janet és Krantz a pszichokritikai megközelítések letéteményeseinek tekinthetők. Paul Janet a modern pszichológia jegyeit véli felfedezni a Racine-hősök magatartásában.

¹⁵ Victor Hugo véleményét Alfred Michiels fejleszti a romantika egyik legsarkítóbb negatív kritikájává, az utilitárius gondolkodás szűklátókörű megtestesítőjévé kikiáltva Racine-t. (*Histoire des idées littéraires en France*. Paris 1842)

¹⁶ Théophile Gautier: *Histoire de l'art dramatique en France depuis 25 ans 1838–1852*. Leipzig 1899. 326. l.

¹⁷ Őo., 60. l. A „Racine kora romantikusa” megjelölést használja majd Maurice Delacroix is egyik levelében. („N'oublie pas [...] que Racine est le romantique de son époque.” Ne felejtse el, hogy Racine kora romantikusa.) (Lettre à A. Soulier, 29 mai, 1858)

¹⁸ Sainte-Beuve: *Histoire de Port-Royal*. Paris 1912. IV. köt., 124. l.

¹⁹ Sainte-Beuve: *Portraits Littéraires*. Paris 1882. I. köt., 69–94. l.

²⁰ Hippolyte Taine: *Nouveaux essais de critique*. Paris 1896.

Ide sorolja az érzelmi ellenhatásokat, a gondolati asszociációkat, az érzelmek átváltozását gyökeres ellentétükbe.²¹ Émile Krantz tézise absztrakcióvá sarkítja Taine és Janet tudományos kritikai szemléletét. Racine műveit automatának tekinti, ahol minden hős a karteziánus szellem reflexei által cselekszik. E hősök sem nem antik alakok, sem nem XVII. századi emberek, hanem általános érvényű lények, akik alá vannak rendelve a descartes-i analitikus gondolkodásnak. Állandóan elmélkednek a színpadon, figyelik magukat, időn és téren kívül léteznek. Krantz tézisének a tragédiaszerkezetre vonatkozó észrevétele lényegében strukturalista gondolat; „a bonyodalom szillogizmus alakját ölti, amelynek három állítása megfelel az expozíciónak, a krízisnek és a végkifejletnek.”²²

A már Taine életében iskolává terebélyesedő Parnasse mindenekelőtt a művészet, az expresszív erejű szép formák tisztelte, a verstechnika tökéletesítése mellett foglal állást. A Parnasse múltba fordulása, esztétikai útkeresése nem hagyja figyelmen kívül Racine-t, de elsősorban a XVI. század költői nyelvét tartja követendő példának. Théodore de Banville elismeréssel nyilatkozik a racine-i verszenéről, ugyanakkor magát a tragédiát halálra ítélt műfajként említi.²³ Egyedül Anatole France, a Parnasse második nemzedékének jelentős reprezentánsa ismeri el egyértelműen Racine zsenijét, a romantikusok fölé helyezve a „legtökéletesebb francia költőt.”²⁴

Az 1885–1919 közötti korszakot Racine újrafelfedezéseként tartja számon a kritikai irodalom. A neoklasszicisták művészetfelfogása, a l'École Romane manifesztuma a Figaro 1891-es számában, az Action Française létrejötté 1899-ben a romantika elleni reakció jelei. A szimbolista kritikusok fokozatosan megtörik az anti-racine-ista áramlatot. Többek között Rémy de Gourmont küzd a Racine-tragédiák méltó értékeinek elismertetéséért, de még ő sem szabadult meg teljesen korábbi, Racine-t középszerűnek megbélyegző elméletének hatásaitól.²⁵ Igazán Verlaine fedezi fel a szimbolizmus számára a XVII. századi mestert, s Musset, Vigny, Baudelaire verssorait „akadozóknak” ítéli meg Racine költői nyelvéhez képest.²⁶ A szimbolista kritikusok közül Sarcey járul hozzá legnagyobb mértékben Racine örökérvényű műveinek pozitív átértékeléséhez azzal az észrevételével, hogy a „tragédiák frazeológiája mögött olyan hősök élnek, akik a mi kortársaink is.”²⁷

A Racine-renaissance 1910 után éri el igazi magaslatait. A költő művei-

²¹ Paul Janet: La psychologie des passions dans les tragédies de Racine. — In: Revue des deux Mondes, XI. évf. (1875), 263–298. l.

²² Émile Krantz, i. m. 224. l. „L'intrigue revêt la forme d'un syllogisme dont les trois propositions correspondent à l'exposition, à la crise et au dénouement.”

²³ Théodore de Banville: Petit Traité de Poésie. Paris 1883.

²⁴ Anatole France 1874-ből származó Notice című írását a Génie Latin-ben tette közzé. Paris 1913. Itt fejti ki, hogy Racine tragédiáit egyaránt tartja kereszténynek, monarchikusnak, karteziánusnak és metafizikusnak. (167–168. l.)

²⁵ Rémy de Gourmont: Promenades Littéraires, 2^e série. Paris 1906. 85–94. l. (Összehasonlító elemzést végez Baudelaire Métamorphoses de Vampire és Racine Athalie álma között.) Racine középszerűségére tett megjegyzését (4^e série, 1912, 284. l.) tompított hangon fogalmazta meg: „Racine réussit tout de même à tirer d'assez beaux sons de son médiocre instrument.” (Racine-nak mégiscsak sikerül szép hangokat kicsalni a középszerű hangszereiből.)

²⁶ G. Bertin: Verlaine et Racine. — In: Revue d'art dramatique. IV. évf. (1898) 450–454. l.

²⁷ Francisque Sarcey: 40 ans de théâtre. Paris 1902. „Sous la phraséologie de la tragédie classique vivent des héros qui sont tout aussi bien nos contemporains.” 124. l.

nek megközelítéseiben új koncepciót alakít ki ez a kor, három tendenciát ötvözve. A tudományos módszerekhez hű teoretikusok egy része támadni kezdi Taine-t, mások ismét visszatérnek hozzá, egyben felújítják Sainte-Beuve és Nisard nézeteit. A további kutatások szempontjából maradandóan új elméletet Ferdinand Brunetiére és Jules Lemaitre alkotott.²⁸

A klasszicizmus és romantika összehasonlítását Taine-től örökölt módszerekkel végző kritika lassan képes új Racine-kép kialakítására. Az első lépést Stapfer fémjelzi, akinek mind a tragédiastruktúrával, mind a nyelvezettel kapcsolatos gondolatait számon tarthatja a jelenlegi szakirodalom is. A tragédiák strukturális felépítettségét két cselekmény együttes meglétéből vezeti le, vagyis a hősök külső és belső harcából, ami különösen koncentrálttá teszi Racine-nál a cselekményt.²⁹ Stapfer megfogalmazásában „a racine-i költszet a jelentés teljességéhez hozzáadja azt a végtelent, ami annyira tetszik a romantikus léleknek.”³⁰ A költői nyelvezet mögöttes tartalmának felfedezése előremutat a racine-i szimbolizmust elemző John Lappig.

Ferdinand Brunetiére teljes mértékben elutasítja a taine-i doktrínát, és 1879–1912 között publikált írásaiban új felfogással gazdagítja a Racine-képet. A XVII. század gondolkodását átható janzenizmus megfogalmazását látja Racine tragédiáiban — ezzel felidézi Sainte-Beuve-öt és előremutat Goldmannig —, másrészt nem a XVII. századi társadalom pontos mását keresi Racine műveiben, hanem a hősök „végzetes szenvedélyének” („fatale passion”) analitikus pszichológiai lefestését tartja a tragédiák lényegi jellemzőjének, kijelölve az utat a későbbi pszichokritikai elméleteknek, Mauronig.³²

Brunetiére koncepciójának emellett két új, a korábbi kutatásokban nem érintett gondolata érdemel említést. A történelmet Racine-nál poétikai keretként fogja fel, amely előreviszi a drámát. Ennek megjelölésére vezeti be a történelmi mélység fogalmát. Így Racine századokat fog át tragédiái bizonyos részeiben. A másik észrevétel a költői nyelv analíziséhez nyújt értékes kiindulási pontot. A költői hangulat (ambiance poétique) Brunetiére értelmezésében azt jelenti, hogy a szavak nemcsak gondolatokat jelenítenek meg, hanem érzeteket és képeket, formákat, színeket, tájakat festenek le.³² A szövegkereten túlmutató költői elemek a későbbi kutatásokban már funkciójuk értékét tekintve szerepelnek, többek között Jean Pommier-nál.

Nem minden indok nélkül illeti Ferdinand Brunetiére-t megkülönböztetett figyelem a századforduló kritikusainak sorában. A racine-i színházat a „primitív ösztönök” színházával azonosító Jules Lemaitre, aki a romantika, naturalizmus és janzenizmus ötvözetéből alkotta meg Racine-felfogását, jól lehet olyan jelentős strukturalista felfogás előfutára, mint Barthes „primitív hordája”, közel sem olyan előrevívó, komplex koncepcióval járult hozzá az irodalomtörténeti elemzések tárházához, mint Brunetiére.³³

²⁸ Ferdinand Brunetiére és Jules Lemaitre tudományos megalapozottságú elméletéhez képest a kortárs Anatole France Racine-dicsérete mindössze szubjektív művésztörökonszenv, ami nem jelent előrelépést a parnasszista korszakban kialakított koncepcióhoz képest.

²⁹ Paul Stapfer: Racine et Victor Hugo. Paris 1888.

³⁰ Uo.: „La poésie de Racine ajoute à la plénitude du sens cet infini qui plait à l'âme romantique.” 126–127. l.

³¹ Ferdinand Brunetiére: Évolution de la poésie lyrique en France au XIX^e siècle. Paris 1894. 171. l.

³² Ferdinand Brunetiére: Époques du théâtre français. Paris 1906. 158–160. l.

³³ Jules Lemaitre: Jean Racine. Paris 1908.

A századelő kutatói egy-egy új gondolattal átszőtt tanulmányban boncolgatják a Racine-i színház alkotóelemeit. Gustave Michaut hagyományos Racine-értelmezésén belül a *Bérénice* elemzése új nézőpontot vet fel, melynek értelmében a tragédia mozgatórugója a hősnő pszichológiai fejlődése.³⁴ Charles Péguy koncepciója, a „kegyetlenség színháza”, Masson-Forestier naturalista Racine-felfogása és saját nézetei alapján született meg.³⁵ Péguy alap gondolata, amely a Racine-életművet egyetlen tragédiának tünteti fel, vagyis a tragédiák numerikus sora aritmetikai játékra épül, ha nem is ebben a formában, de visszatér Barthes és Maumon sémáiban.³⁶

Az első világháború utáni időszakban, pontosabban 1919 és 1939 között elsősorban nem irodalmi okok játszottak közre Racine újrafelfedezésében. A nacionalisták a francia civilizáció legszebb kifejezését fedezik fel életművében, s egyes szerzők vállalkoznak Racine életútjának megírására.³⁷

A pszichológiai szemlélet az első világháború utáni években is jelen van a Racine-szakirodalomban. G. Dubujadoux Paul Janet elmékedéseit eleveníti fel, amikor Racine tragédiáinak legfontosabb elemeiként a tudatalattit, a beteges erotikát, a pszichózist, az érzelmek elfojtását tárgyalja. A tünetek egyszerű felsorolásán túlmenően elemzésében rámutat arra, hogy Racine mindezeket az elemeket dinamikusán ábrázolja, a cselekvést véghezvivő lelkek jellemének integráns részeként.³⁸

A korszak janzenista vitájának ismeretében még nagyobb hangsúlyt kap Lucien Goldmann történelmi-filozófiai háttérbe ágyazott nagyarányú munkája a Racine-tragédiák és a janzenizmus irányzatainak kapcsolatáról.³⁹

Gonzague Truc elutasítja a janzenista séma ráerőltetését Racine műveire, hiszen Racine művész és nem teológus, továbbá a bűntől való félelem már Euripidész Phaedrájában is megtalálható.⁴⁰ Truc ellenpólusaként jelentkezik Vianey, aki a Port-Royaltól származtatja a hősnőt, indoklásként megállapítva, hogy a Phaedra csak egy janzenista szigorú, kegyetlen erkölcsi felfogású nézőpontjából tűnik vérfertőzőnek.⁴¹ A Phaedra janzenizmusa körül fellángoló vita újabb résztvevője Jean Cousin, a hősnő akarátát hangsúlyozza és a janzenista predesztináció és a fatalitás közti összefüggéseket felszínesnek tartja.⁴² Ernest Seillière tovább élezi a problémafelvetést, „perverz” janzenizmusnak tünteti fel Phaedra magatartását, aki a kegyelem hiányában a Sátán befolyása alá került — itt Vénus jelenlétére utal —, s így az ördögi kegyelem által csele-

³⁴ Gustave Michaut: *La Bérénice de Jean Racine*. Paris 1907.

³⁵ Charles Péguy: Victor-Marie, Comte Hugo. — In: *Cahiers de la Quinzaine*, XII. évf. (1910), 146—212. l.

³⁶ Roland Barthes és Charles Maumon az egész Racine-i életművet egy egészként szemléli, s mindegyik sémában a Mithridate jelenti a meghatározó fordulópontot.

³⁷ Gonzague Truc: *Cas Racine*, Paris 1921. François Mauriac: *Vie de Jean Racine*. Paris 1928.

³⁸ Georges Dubujadoux: *Lettres françaises et l'inconscient*. — In: *Mercure de France*, 1924, 577—611. l.

³⁹ Eustis Alvin lezáratlannak ítéli meg a korszak janzenista vitáját, és a Racine-misztérium megoldatlan kérdéseire sorolja. I. m., 245. l.

⁴⁰ Gonzague Truc, i. m., 109. l.

⁴¹ Joseph Vianey: *Monime dans un livre d'édification avant Racine*. — In: *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 1927, 574—575. l.

⁴² Jean Cousin: *Phèdre n'est point janséniste*. — In: *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 1932, 391—396. l. Uő.: *Phèdre est incestueuse*. — In: *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 1932, 397—399. l.

kedett.⁴³ A janzenizmus és a Racine-tragédiák kapcsolatát szinte már vulgarizáló szemléletek után jelentkezik Tanquerey elmélete, amely konkretizálja a racine-i pszichológiai koncepció és a janzenista nézetek párhuzamát, és szoros hasonlóságot vél felfedezni a tragédiák és Nicole *Essais de Morale*-ja között.⁴⁴ A *Phaedra* körül zajló janzenista vitára E. Fernandat azzal válaszol, hogy nemcsak Phaedrát, hanem Roxane-t, Athalie-t is azonos sorsnak alárendelt alakoknak tekinti, mert mindegyikük a kegyelem hiányában szenved, következésképpen a janzenista világméket tükrözi vissza.⁴⁵

A két világháború közti időszakban a megelőző három század kritikájának szintézisét teremti meg Thierry Maulnier, akinek Racine-koncepciója egyúttal határárk a modern filológiai kutatások számára. Maulnier rámutat a tragédiák etikai értékrendszerének hátterére, az alkotóelemek — pszichológia, költői nyelv, drámai cselekmény, hős — koherenciájára, továbbá arra, hogy a tragédia olyan cselekményt jelenít meg, ahol a színész és a néző közti kommunikáció kizárólag a nyelv által valósul meg.⁴⁶

A korábbi századok kritikusai által kijelölt kutatási irányvonalak nem azonos intenzitással, de tovább élnek a XX. század második felében, sőt. a napjainkban megjelenő, Racine-nal foglalkozó cikkek, tanulmányok is valamilyen szempontból visszacsatolhatók az elődök gondolatfelvetéseihez.

Az egyetemi kritika reprezentánsát, Raymond Picard-t nem a Breretonnál középpontba állított ellentmondás ragadja meg Racine-nal kapcsolatban, vagyis a janzenista érzelmű, színházat kedvelő fiatal költő, illetve a társadalmi hierarchia lépcsőfokain felemelkedni vágyó karrierista éles szembeállítására, hanem a költő színházi költészete, a korszak kritikusainak és XIV. Lajos udvarának reagálása, a történelem korabeli vagy távolabbi alakjainak és a tragédiák hőseinek dokumentumok felhasználása alapján történő szembesítése, a társművészetek, különösen az opera, a librettók fejlődésének, sikeres felemelkedésének és Racine tragédiáinak történeti párhuzamba állítása. A korabeli történelmi dokumentumokból forrást merítő enciklopedikus lélegzetű *La carrière de Jean Racine*⁴⁷ a drámai alakokat hideg kalkuláció szüleményeinek tekinti, nem megélt élményekből fakadó, valódi lényeknek. Picard e tekintetben azonos álláspontot vall a korai Lukácssal, aki szerint „a konfliktusok középpontjában embersémák” állnak, a retorikus pátosz pedig „érzésabsztrakciókat” fokoz a megborzadásig.⁴⁸ Az egyetemi kritika másik jelentős képviselője, Antoine Adam, a XVII. század jellemző irodalmi műfajainak fejlődéstörténetébe helyezi Racine tragédiáit, amelyeket nem szakít ki ugyan a társművészetek kontextusából sem, de a dokumentumok pontos felsorakoztatásánál fontosabbnak tartja a konkrét műelemzéseket.⁴⁹

⁴³ Ernest Seillière: Jules Lamitre, historien de l'évolution naturaliste. Paris 1935.

⁴⁴ F. Tanquerey: Le jansénisme des tragédies de Racine. — *Iú: Revue des Cours et des Conférences*, 1936 — 37. l. sz.

⁴⁵ E. Fernandat: Racine et Port-Royal. — *In: Mercure de France*, 1939, 324 — 336. l.

⁴⁶ Thierry Maulnier: Racine. Paris 1936.

⁴⁷ Raymond Picard: *La Carrière de Jean Racine*. Paris 1955. Vö. Geoffroy Brereton: Jean Racine. A Critical Biography. London — Toronto 1951; Raymond Picard: Nouveaux documents manuscrits du XVII^e siècle concernant Jean Racine. — *In: Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 1964, 1. sz., 90 — 94. l., Jean Orcibal: L'enfance de Jean Racine. — *In: Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 1951, 1. sz., 2 — 16. l.

⁴⁸ Lukács György: A modern dráma fejlődéstörténete. Budapest 1911.

⁴⁹ Antoine Adam: Histoire de la littérature française au XVII^e siècle. Paris 1954; Uő.: Le théâtre classique. Paris 1970.

Jean Pommier az életrajzi indíttatású történeti módszert már pszichológizáló életrajz-kutatással ötvözi.⁵⁰ Racine 1677 utáni titokzatos hallgatását anyagi okokra vezeti vissza, szemben Picard-ral, aki ugyanerről a periódusról azt vallja, hogy Racine nem a költői hivatástól vonult vissza, csak igazi feladatát, a király szolgálatát találta meg. Pommier könyvének műelemző részei, a nyelvezet sokrétegűségét feltáró stilisztikai megjegyzései, statisztikai hitelessége a strukturális stilsztika irányába mutatnak. Pommier olyan fordulatot hoz a Racine-kutatások történetében, amelyre a későbbi interpretációk gyakran visszatérnek; „És főleg, ne keressük őt túlságosan az életművében”.⁵¹ Ezzel szemben René Jasinski még arra helyez hangsúlyt, hogy az életutató és az életművet egymásba építse. Egyrészt az elérhető dokumentumok által felfedezett kevésbé rokonszenves jellemvonások tompítását és a klasszicista költő janzenista eszméktől átítatott egyéniségének piederstálra emelését tűzte ki célul, másrészt arra törekedett, hogy az életrajzi tényeket az életműre transzponálja.⁵²

A komparatív tanulmányok egy része egyben forráskutatás, amely az antik szerzők művészetével hasonlítja össze Racine-t, méltán újjáértékelve a XVII. században kialakult nézeteket, amelyek szerint Racine plágiumokat írt. Racine görögös műveltségét s a művészetére gyakorolt esztétikai hatásokat C. Roy Knight nagyszabású, XVII. századi kultúrmozaikban részletezi. Szerinte a görög tragédiákhoz való teljesebb közeledés az *Esthernél* és az *Athalie*-nél következett be annak ellenére, hogy már korábban is merített Racine a görög színház témáiból.⁵³ Kurt Wais meggyőző *Andromaque*-interpretációja a homéroszi anyag Racine által történő, jól átgondolt feldolgozásának bizonyítékát tárja fel.⁵⁴ J. A. Stone Sophokles és Racine drámaszerkesztésének hasonlóságára hívja fel a figyelmet. A kapcsolódási pontot szerinte a leleplezési jelek képezik, amelyek két ellentétes impulzusból állnak, „az elhallgatás és a feltárulkozás vágyá”-ból. („The desire to conceal and the desire to reveal”). A *Phaedrában* ez a drámai stratégia a fény (önleleplezés) és a sötétség (elrejtés) közötti feszültségben kap mély, szimbolikus jelentőséget.⁵⁵ R. Tobin komparatív elemzése élén a senecai hagyományokat kutatja a XVII. századi Franciaországban, nyomon követve az erkölcsi tartalomnak, a költői forma szigorúságának, s a retorikának jelentőségét. A senecai témákat Racine saját egyéniségéhez alakítja, s a politikával szemben a szenvedélyt helyezi előtérbe. Nemcsak egy hős áll a mű középpontjában, hanem tragikus hősök egész sorából álló univerzum. Phaedra-elemzésében a sorsmotívumot sokkal inkább senecainak tartja, mint janzenistának. Merész konklúziójával: melyik a pogányabb szerző, Seneca vagy Racine, filozófiai dolgozatok sokasága vitatkozhatna.⁵⁶

A racine-i költői nyelv kutatása különböző alapokon és módszerekkel közelít a tragédiák e fontos eleméhez, az elemzés céljától függően. A szóanyag statisztikai vizsgálata, amelyre már Pommier is példát szolgáltatott, a kon-

⁵⁰ Jean Pommier: *Aspects de Jean Racine*. Paris 1954.

⁵¹ Uo., 14. l. „Et surtout [...] ne le cherchons pas dans son oeuvre.”

⁵² René Jasinski: *Vers le vrai Racine*. Paris 1958.

⁵³ R. C. Knight: *Racine et la Grèce*. Paris 1950.

⁵⁴ Kurt Wais: *Erlebnis und Dichtung bei Racine*. — In: *Romanistisches Jahrbuch*, 1953/54, 2. sz., 110 — 132. l.

⁵⁵ J. A. Stone: *Sophocles and Racine. A Comparative Study in Dramatic Technique*. Genf 1964; Vö. John Lapp, i. m., 159 — 162. l.

⁵⁶ Ronald W. Tobin: *Racine and Seneca*. Chapel Mill 1971.

textus elhanyagolása miatt csak részeredményekhez vezetett.⁵⁷ Racine poétikájának teljes lexikáját dolgozza fel a Freeman—Batson szerzőpár, ideértve a prózában írt levelezést is. A nagyarányú tanulmány végeredményeként a szerzők leszögezik, hogy Racine 4 088 szót használ fel műveiben. (A korábbi munkák 2 000-re tették a költő szókincsét.) A lexikai anyagot három táblázat rögzíti, melynek mindegyike egy-egy kutatási terület számára szolgálhat alapul; a viszonyszók a nyelvtan, a szógyakorisági táblázat az irodalom, a színház analitikus táblázata a történészek szempontjából értékes tanulmány.⁵⁸

A racine-i költői nyelvről alkotott képet teljesebbé teszik a költő nyelvtechnikájáról megjelent elemzések. Racine-nál a nyelv a klasszicitás alkotóeleme, minthogy a cselekvés, a gesztikulálás, az érzelmek kifejezése, minden a nyelvben oldódik fel, nyelvvé koncentrálnodik, egyszerűsödik, ami magas intellektuális közlési szintet kölcsönöz a tragédiák kommunikációjának. E folyamat kihat a dialógusok bonyolultságára, s a beszéd tartalom sokrétűsége következtében a dialóguspartner replikáin át a visszacsatolások végtelen lehetőségei nyílnak meg.

Eugène Vinaver megállapítja: Racine erőssége abban rejlik, hogy a jól hangzó verseket az egész mű drámai hatásához nélkülözhetlenné teszi.⁵⁹ Konzekvensen kidolgozott drámai stílusát, amely a drámai cselekményt a lelki meghatottságba emeli át az antik katarzisélmény értelmében, vagyis a nyelvnek érzéseket kiváltó hatását nevezi Vinaver patetikusnak. Nem érthetünk egyet azonban azzal a kijelentésével, hogy Racine az úgynevezett drámai és tragikus elemeket mereven szétválasztotta, a színháztechnikai eszközöket — cselekmény, feszültségeffektus, bonyodalom stb. —, vagyis mindazt, ami a drámához, mint a tragédiától ellentétülként különböző műfajhoz tartozik, a lélek megrázkódtatásához hozzájáruló elemek javára redukálta. A patetikumnak és az anyagi értelemben vett cselekménynek éles szembeállítását következtében a racine-i életmű a költő sokoldalú, komplex művészi törekvéseiből absztrahált rendszer sémájába kényszerül, amely a mű részleteire nem mindig, vagy csak erőltetve húzható rá.⁶⁰

A művészettechnikai, pszichológiai, nyelvi, strukturális tragédiaelemek szintézisét megteremtő kutatói eredményt mutat fel J. D. Hubert. Szerinte a racine-i belső koherenciát a metaforikus nyelvezet hordozza. Hubert bevezeti az „enchainement logique” (analógiák láncolata) fogalmát, amely egy műalkotás valamennyi elemének jelentésbeli egybekapcsolhatóságát jelenti abban az értelemben, hogy a gesztusoktól kezdve az eseményeken, szituációkon, képeken, szavakon át minden egy értelemre, a mindenkori műalkotás értelmére utal vissza. A metaforák áltálal válnak szimbólumokká, hogy gyakran elveszítik egyszerű képi jellegüket, így ezáltal pszichikai állapotokat láttatnak.⁶¹ Érdemes itt felidézni John Lapp szimbolika-értelmezését.⁶² Bizonyos szavak Ra-

⁵⁷ Többek között Pierre Guiraud: *Index du vocabulaire du théâtre classique. Recherches et documents pour servir à l'histoire du vocabulaire poétique en français. Paris 1955—1964.* A legújabb szótárszerkesztési eredmények sorába tartozik a Racine-darabok lexikája alapján készült *Stylistique et vocabulaire*, amelyet Jean de Bazin állított össze. Paris 1971.

⁵⁸ Freeman Bruyant és Batson Alan: *Concordance du Théâtre et des Poésies de Jean Racine.* New York 1969.

⁵⁹ Eugène Vinaver: *Racine et la poétique tragique. Essai.* Paris 1951. 58—74. l.

⁶⁰ Uő., 61. l.

⁶¹ J. D. Hubert: *Essai d'exégèse racinienne. Les secrets témoins.* Paris 1956.

⁶² John Lapp: *Aspects of Racinian Tragedy.* Toronto 1955. 124—133. l.

cine-nál három fokozaton mennek át: 1. a metaforikus vagy metonimikus jelentés elvesztése, eufemisztikus funkció, 2. demetaforizálódás, konkrét funkcionálás a szövegben, 3. új metaforikus értelem vagy régebbi metaforikus jelentés megjelenése.

Leo Spitzer *Phaedra*-elemzése a kísérteties hangulatot az architektonikusan elrendezett alexandrinoknak és a tudatosan használt stílusjegyeknek tulajdonítja, amelyek közül különös fontosságú a szinekdoché, az oxymoron és az anaphora. Racine egész színházára vonatkozóan három stílárius jegyét emel ki: az érzékelést jelző „voir” (látni) ige gyakoriságát annak intellektuális konnotációjával, a narrációt megszakító intellektuális értékelő megjegyzéseket, amit „die klassische Dämpfung-nak” nevez, végül a paradox kifejezési módokat, amelyek a természetellenességet sugallják.⁶³ A. G. Tans egy kiragadott motívumot, az éjszakai képek funkcióját és a művek egészébe történő beépülését vizsgálja, mint a vizuális és auditív nyelvi megjelenítés művészi kifejezését.⁶⁴

Peter France az egyes retorikai eszközök funkcionális meghatározásáig fejleszti a racine-i nyelvezet értékelését. Annak ellenére, hogy a retorikáról írt tanulmányában a stílussal és a prozódiaival nem foglalkozik és ezáltal nem jut még általánosabb következtetések levonására, Jean Dubu a Racine-kutatók sorában rendkívül fontosnak tartja P. France munkáját.⁶⁵ A korabeli közönség számára a racine-i retorika hatása a nyelvezet meggyőző erejében rejlett, vagyis a drámai effektusban, amiből logikusan következik, hogy a retorika Racine-nál funkcionális („persuative rhetoric”). Ide tartoznak a nyelvi intenzitást növelő szó- és mondatalakzat sémák, a drámai hatású nyelvi szerkesztés. A dekoratív (vagyis a szépen előadott szöveg) és a funkcionális retorika különválasztásán túlmenően P. France értékes észrevételt tesz a XVII. századi írók egyik jellegzetes írástechnikai vonására, vagyis arra, hogy az egyes szereplők, mozgások, érzelmek expresszív erejű kifejezésére eltérő hosszúságú mondatok szolgálnak. Racine-nál a tragikus stílus egyik arculatát a rövid mondatok szerepében látja. P. France-nak a mondat-hosszúság jellemző eszközként való használatáról tett megállapítása Flowers Mary Lynne számítógép segítségével végzett kutatásaiban talál folytatásra.

Mary Lynne a mondatot a tragédia alapvető szintaktikai egységeként és building blockjaként vizsgálja, a mondatstruktúra bizonyos homogenitását nem azonosítva a stílussal. A racine-i dinamikus jellemzésből adódik, hogy a mondat-séma változása egyben szituációváltást jelez a szereplők viszonyaiban, sőt egyes hősök emocionálisan telített szituációban illetve viszonylag neutrális, „üres” közegben más-más mondat-sémával reagálnak. A mondat-sémák megállapítása az alexandrin kötöttségeihez viszonyítottan történik.⁶⁶ Az IBM 370/165 program lényegi funkciók feltárását tette lehetővé a szövegelemzés során. A kapott kvantitatív eredmények alapján a szerző két csoportba

⁶³ Leo Spitzer: *Linguistics and Literary History*. New York 1962. 120. l.

⁶⁴ J. A. G. Tans: *Un thème-clef racinien, la rencontre nocturne*. — In: *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 1965, 4. sz., 577–590. l.

⁶⁵ Peter France: *Racine's rhetoric*. Oxford 1965. 218. l. — Vö. Jean Dubu, Peter France: *Racine's rhetoric*. — In: *XVIII^e siècle*. 1966, 75. sz., 83. l.

⁶⁶ Flowers Mary Lynne: *Sentence Structure and Characterization in Tragedies of Jean Racine. A Computer Assisted Study*. London 1979. A=teljes egybeesés az alexandrinnal; B=a mondatkezdés egybeesik, de a mondat előbb fejeződik be; M=oilyen rövid mondat, amely egy ponton sem esik egybe az alexandrinnal; E=egy sornál rövidebb mondatot jelöl.

sorolja a tragédiák hőseit, emocionálisan és racionálisan irányított hősökre mutat rá. A komputerrel végzett vizsgálat megdöntötte Mary Lynne néhány prekonceptióját, többek között bebizonyította, hogy a *Phaedrában* a feltételes mondatok nem játszanak döntő szerepet. Mary Lynne módszere láttató is egyben, mert a mondatsémák grafikus képének hatását keltik a mondattípusok betűjelei és a betűjelekhez rendelt pontozási jelek.

A stilisztikai kutatások legújabb fejleményeinek sorába illik bele Jean-Michel Pelous cikke a *Phaedra* metaforikus nyelvezetéről.⁶⁷ Racine e tragédiájában a szerelem sztereotíp metaforáinak visszatérése releváns stiláris eszköz. A metaforák sajátos kakofóniát hoznak létre, ahol tüzek, láncok, sóhajok együtt szerepelnek. A *Phaedra* 120 szerelmi metaforáját alcsoportokba sorolja a szerző. Pelous szerint a szöveg nyelvi gazdagsága, rétegezettségének érzete abból ered, hogy Racine a díszítő metaforákra reális megfogalmazást épít, ami a különböző jelentésszinteken szimultán van jelen.

A strukturális stilisztikai és szemiotikai kutatások igénye jelentkezik Susan Tiefenbrun tanulmánykötetében, amelyben a XVII. századi műfajok elemzése során konkrét művek feltárására tesz kísérletet a strukturális stilisztika eszköztárának felhasználásával.⁶⁸ Bár a *Bajazet*-t tradicionális megközelítéssel elemzi, a *Princesse de Clèves* szöveganalízisének módszere nem lenne érdektelen a Racine-tragédiák elemzéséhez sem. A szemantikai és stilisztikai elemekre bontott szöveget Cohol programnyelv segítségével számítógépen dolgozta fel. A számítógépes kutatás eredményeként rámutatott arra, hogy mely stilisztikai és szemantikai eszközök milyen kontextusban fordulnak elő az adott szövegszegmentumokban, s Madame de Lafayette stílusára vonatkozó megállapításait ennek alapján publikálta.

A modern filológiai kutatások kiemelkedő eredménye a Kaisergruber—Lempert szerzőpár *Phaedra*-tanulmánya. A szerzők a racine-i szövegben lévő szemiológiai kategóriákat szemiotikai fogalmak útján elemzik, a tragikus kijelentések (énoncé) szerkesztési törvényszerűségeinek feltárása céljából.⁶⁹ A szemiotikai kutatási módszert maga a XVII. századi színház szolgáltatja számukra, amelyet szemiológiai törvények alkotnak, mint egy „tableau” gyakorlati megvalósítását. (Tableau alatt a festészethez és a színházi díszlethez való kapcsolatot értik). A klasszikus színházban érvényre jutó szemiotikai törvényszerűségek, vagyis a szemiotikai megkötöttségek, a szövegen belüli szemikus kereszteződések („intersection sémique), a kijelentések hierarchizált megjelenése teszik a szöveget kisebb vagy nagyobb kohéziójú kijelentéstömbbé. Ezáltal lehetőség nyílik bármely szöveg komplex hierarchiájának megállapítására. A *Phaedra* új olvasási módszere során számos értékes gondolat merül fel; a szereplők szemiotikai reverzibilitásának megéléte, amire a korábbi kutatók nem figyeltek fel, mindössze párhuzamokat állítottak fel a szövegen belül. Thérèmène elbeszélésének elemzésekor világosodik meg az olvasó előtt a szöveg

⁶⁷ Jean-Michel Pelous: Métaphores et figures de l'amour dans Phèdre de Racine. — In: Travaux de Linguistique et de Littérature, XIX. évf., (1981) 2. sz. 71—81. 1. A szerző által megállapított legfontosabb metaforák előfordulásának gyakorisága a szövegben a következő: flamme (láng) 67, ennemi, captif (ellenség, rab) 30, patalogikus fogalmak 23, konkrét szavak, pl. coeur (szív) 12, Vénus-allegória 6, charmes, soupir (báj, sóhajok) 16.

⁶⁸ Susan Tiefenbrun: Signs of the hidden. Amsterdam 1980.

⁶⁹ David Kaisergruber, Danielle Kaisergruber, Jacques Lempert: Pour une sémiotique de la représentation classique. Paris 1972.

paragrammatikai és figuratív strukturáltsága. Ugyanis Thérémène szövegrésze az addig elhangzott kijelentések summázása, s egyben „tableau”, mint az utazás képzetének rendszere, végül Hippolyte halálának nonfiguratív helye. A tragédiának ez a narratív része a tragikus kijelentések transzformálhatóságát bizonyítja. A Kaisergruber—Lempert szerzőpár a tragédia szövegét a strukturális szemiotika eszközeivel, a korabeli kulturális légkör és filozófiai irányzatok ismeretében elemzi. Gyakorlati munkájuk túlszárnyalja elméletüket, ugyanakkor egyet kell értenünk Maurice Delcroix megállapításával,⁷⁰ aki túlzottnak tartja a közvetlen kontextus történéseinek alábecsülését a szavak szemikus jelentésének megállapításában, valamint a szimbolikus olvasás elszakítását a betű szerintitől. Azt már kevésbé fogadhatjuk el, hogy — mint Delcroix írja⁷¹ — az elemzésfragmentumok összeállításából pszichokritikai módszer bontakozik ki. A könyv egésze a szemiotikai alapokon nyugvó modern elemzési irányzat egyik legelmélyültebb, legtöbb kultúrtörténeti és strukturális vonatkozásokat egybefogó tanulmánya.

A strukturalista Racine-kutatás különböző irányzatai a tudomány és művészet más és más területein használt módszerek széles skáláját ölelik fel. A pszichológiát, a társadalomtudományokat felhasználó kutatásokat megelőzően az arisztotelészi poétikából és az antik retorikából kiinduló hagyományos elemzési módszerek álltak a megközelítések középpontjában. Ebbe a vonalba Jacques Scherer tartozik reprezentánsként a „structure externe” (a hősök közti hierarchiák és a cselekmény fejlődése) megkülönböztetésével, ami valósággal elavultnak hat a modern strukturalizmus nézőpontjából, amely belső struktúrának (vagy rétegezett struktúrának) inkább szellemi-pszichológiai sémákat tart, amelyek a szerzőtől (vagy annak életszférájából) nyelvi valósággá történő egybeolvasztási folyamat után a műben mint eszme-, motívum-, téma- és érzésminták szövevényében csapódnak le, ezáltal a mű plurális olvasásának lehetőségét tárják fel. A XVII. század dráma művészetét Scherer a siker gyakorlati problémájaként vizsgálja.⁷² Az időszabályok, amelyeket Racine betart esztétikai alkotói gyakorlatában, Schererénél a drámaszerző munkáját befolyásoló, könnyítő vagy megnehezítő normák, az adott korszakhoz kötődő konvenciók. Az ugyancsak hagyományos irányzathoz tartozó Bernard Weinberg a tragédiák struktúraelemeit — a szereplők egymás közti kapcsolatait — tragikus tartalmuk és a közönségre gyakorolt hatásuk alapján kutatja, ami arra vezet, hogy értelmezésében a Racine-darabok szerkezete nagyrészt két szereplői kör szembeállítására épül, a szimpatikus és antipatikus alakokéra. Weinberg szerint Racine-nál a tragikum fejlődése egyetlen központi probléma állandóan ismételt megoldási kísérlete, amelynek során minden lehetséges eszközt megragad a szerző, hogy megnyerje a közönség tetszését és rokonszenvét a protagonisták iránt.⁷³ Weinberg figyelmen kívül hagyja az irodalmi és eszmetörténeti háttérrel, valamint az esztétikai-poetológiai adottságokat, amelyekkel Racine-nak számolnia kellett. Így a mű hatásának kritériumai csak „kvalifikált” közönség szempontjából érvényesek, mert a történelmi perspektíva elhanyagolása a „hatás” és a „közönség” fogalmát légtüres térbe állítja.

⁷⁰ Vö. Maurice Delcroix: *Regards sur la critique racinienne*. — In: *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, 1979, 31. sz., 101. l.

⁷¹ Uo., 101. l.

⁷² Jacques Scherer: *La dramaturgie classique en France*. Paris 1950.

⁷³ Bernard Weinberg: *The Art of Jean Racine*. Chicago, London 1963.

John Lapp struktúrafelfogása a Racine-tragédiák „technológiai” megközelítését tárja elénk.⁷⁴ Scherer retorikában és konvencionális poétikában gyökerező drámatechnikai elemzése itt az egész életműre kiterjedő interpretációval találkozunk, amely a külső formák, a nyelvi eszközök, képkomplexumok, téma- és motívumkörök, tragikus hősök és a felettük álló erők közti viszonyok kutatására vállalkozik. Lapp elemzésének kétségbevonhatatlan érdeme a számos tragédiatechnikai eszköz (jelenetek elrendezése, a monológusok, expozíció, tirádák stb.) funkcionális jelentésének megvilágítása, továbbá a szavak szimbolikus értékrétegeinek s a struktúrába épülésének elmélyült elemzése.

Az 50-es évek két kiemelkedő Racine-interpretátora, Lucien Goldmann és Charles Mauron iskolateremtő, egymástól gyökeresen eltérő koncepcióval jelentkezik.

A tragédiastuktúra Goldmann interpretációjában a racine-i színház tragikus világlátásán alapszik, amely a XVII. században kialakult, filozófiai-lag megragadható janzenista világnézet csoporttudatából vezethető le. Charles Mauron megállapítja, hogy bár a pszichokritika és a szociológia szimultán van jelen a tragédiákban, s a forrásuk közös, a mű folyamán mindegyik önállóan szerveződik a struktúrán belül. Mauron a goldmanni rendszertől arra kívánt választ kapni, hogy a tragédiák allegóriák-e, vagy közös, tudatalatti forrásuk Racine személyes fantáziája, amely már a gyermekkorban kialakult és megelőzi a felnőtt ember társadalmi tapasztalatát.⁷⁵ E kérdésfelvetésből kitűnik, hogy Mauron nem látja meg Goldmann koncepciójának igazi értékét, vagyis azt, hogy a korszellemhez hűen, amely „prekoncepcióként élte saját életét, termelte saját műveit is”, Goldmann is bátran bevallott prekoncepcióból indul ki, vagyis abból, hogy a tragikus embert a megvalósíthatatlan értékek megvalósításának erőfeszítéseiben határozza meg, s ezt a hajthatatlanságot fedezi fel Pascal Jézus-misztériumában, vagy esztétikai változatban Racine tragikus hőseiben.⁷⁶

Goldmann rendszerében a tragédiák a janzenizmus három ideológiai állásfoglalásának megfelelően helyezkednek el.⁷⁷ Az ember helyzete egy hallgató Deus absconditus és egy változékony világ között választást implikál, amelynek végrehajtását valamennyi tragédia esztétikai síkon valósítja meg.

⁷⁴ John Lapp, i. m., I. fejezet.

⁷⁵ Charles Mauron: *Phèdre*. Paris 1968. 147. l.

⁷⁶ Lucien Goldmann: *A rejtőzködő Isten*. Budapest 1977. Vö. Almási Miklós *A transzcendencia filozófiatörténete* című tanulmányával. — In: *A rejtőzködő Isten*, 729–767. l. Philippe Sellier Lucien Goldmann koncepciójával ellentétben arra a következtetésre jutott, hogy a tragédiák összességéből kiolvasható világlátás egyáltalán nem azonos a janzenista augusztinizmussal. Érvelése elsősorban a tragédiák szókinésére támaszkodik. A gyengeség, öröm, eltévelyedés szavakat már az ókori görögök is ismerték, és pontos szövegismeretre és kontextusra lenne szükség e fogalmak augusztinusi töltésének bizonyítására.

⁷⁷ Barcos extrém elképzeléseinek az Andromaque, Bérénice és a Britannicus, Arnauld kompromisszumának a Bajazet, a Mithridate és az Iphigénie, végül Pascal paradox életfelfogásának a Phèdre felel meg. Lucien Goldmann szociológiai kutatási irányzatának folytatója Marion-Zons-Giesa (*Dramatische Dialektik und das Ende der Tragödie*, München 1977) és Eric Gans, aki filozófiai alapokra helyezte a *Le paradoxe de Phèdre* (Paris 1975) című tanulmányát, amelyben az ember természetes és társadalmi helyzetéből fakadó különbségek hierarchikus rendjének tükrében elemzi a világ paradox jelenségeit, a Phèdre labirintusszövegére alkalmazva kialakított modelljét.

Charles Mauron pszichokritikai módszere, amely utat nyitott a freudi pszichoanalízisből kiinduló kutatások előtt,⁷⁸ az egész életművet úgy világítja meg, mint a korai gyermekkor elfojtott élményeiből származó „elveszett idő” helyreállítását. A Racine-tragédiák sémába helyezése és a tragikus hősök „szuperpozíciója” alapján megállapított strukturális jellemzők tudatos és tudatalatti pólusok körül kristályosodnak ki. A drámai szituáció nem más, mint pszichikumok közti kapcsolatrendszer, amelynek középpontjában a különböző tendenciák között megosztott „én” áll. Az irodalom határain túlmutató, irodalmon kívüli interpretációs módszer — ahogy Wolfgang Theile nevezi⁷⁹ — a pszichoanalízisen túlmenően társművészeti vonatkozásokat is felvet, bár az motívumszerű s inkább csak illusztratív hatású. Phaedra két félelmét, vagyis viszonzatlan szerelmét és bűntudatát két dalként végigkövetve a tragédiában, önmaga ellenpontjába váltó dallamot hallunk ki.⁸⁰ Ugyancsak a vokális művészethez közelít Mauronnak az az észrevétele is, amely a szereplők hanghordozását mint az adott szerepre jellemzőt tünteti fel. A Louis Racine visszaemlékezéseiben található sorok a XVII. század színházművészetének integrációs törekvéseiről némi változtatással Mauron könyvében térnek vissza. „A színpadra vetített látomás egyszerre a beszédből és egyfajta hallucinációból táplálkozik, díszletekből, szereplőkből, mozdulatokból.”⁸¹

Mauron követőinek sorából⁸² M. Ronald W. Tobin emelkedik ki koncepciójának újszerűségével. A freudi megközelítést az adleri individuálpсихológia tézisével helyettesíti a Racine-művek elemzésekor. A kisebbségi érzés komplexusának adleri filozófiája értelmében az embert átítatja a tökélesedés igénye, ami veleszületett adottság, és az individuum negatív élményei bizonytalansági, alacsonyabbrendűségi érzésben tükröződnek morális síkon. Ez okozza a képtelenséget az élet problémáinak megoldására.⁸³ Tobin az *Andromaque*, a *Thébaïde* és a *Britannicus* példájával támasztja alá Racine Adlerral azonos és eltérő vonásait. A racine-i ember bukása a hazától, családtól, szerelemtől való elidegenedésében nyilvánul meg Tobin koncepciójában.⁸⁴

A megélt és elképzelt valóság élesebb elkülönítésére vállalkozott A. de Meeüs, akinél a mauroni pszichokritikai módszer elutasítása az un. „double plan” feltárásához vezetett, azaz Racine hétköznapi életének és művészetének

⁷⁸ Charles Mauron: *L'inconscient dans l'oeuvre et la vie de Racine*. Paris 1957; Mauron követői Charles Baudouin (Jean Racine, l'enfant du désert. Paris 1963), aki a költőt Port-Royal tanítványaként mutatja be, Orlando Francesco: *Lettura freudiana della Phedre*, Turin 1971, Robert Georgin: *Essai sur Phédre*. — In: *La structure et le style*. L'âge d'Homme. 1975. 63—127. l.

⁷⁹ Wolfgang Theile: *Methoden und Probleme der Racine-Forschung*. Romanistisches Jahrbuch, Mannheim 1968. 106. l.

⁸⁰ Charles Mauron: *Phédre*, m. f., 42. l.

⁸¹ Uo., 24. l. „Le Phantasme, projeté [...] sur scène, use à la fois de la parole et d'une sorte d'hallucination, décors, personnages et gestes.”

⁸² Vö. 78. jegyzet.

⁸³ Ronald W. Tobin, i. m., 257—263. l.

⁸⁴ Ronald W. Tobin értelmezése szerint tehát a *Thébaïde* az egység felbomlásának tragédiája, a két fivér halálában teljesedik ki. Créon ugyanakkor a társadalmi előbbrejutásért küzd, álcázva valódi énjét. — Az *Andromaque* hősei, — Pyrrhus, Hermione és Oreste — mindent feláldoznak, hogy szerettekék magukat, míg végül elérkeznek önmaguk meggyűlöléséig. — A *Britannicus*-ban a politikai önmegvalósítás sikerül, Néro ébredése uralkodásának kezdetét szimbolizálja, a szerelemben azonban nem sikerül a cél elérése, sőt még a kommunikáció sem Junie-val.

szétválasztásához.⁸⁵ De sem a személyiségstruktúra, sem a mindennapi élet nem hatott olyan meghatározóan Racine művészetére, mint a már gyermekkorban kialakult és a későbbiekben továbbfejlődő tragikus világnézet, a világban való létezés abszurditásának felfogása. Mauronhoz hasonlóan Meeüs is zenei analógiát vél felfedezni Racine-ban, a zenét az alexandrinok zeneiségével, a vers harmóniájával azonosítva.⁸⁶

Goldmann filozófiai mélységű koncepciója, Mauron pszichokritikai analízise mellett feltétlenül említést érdemel Roland Barthes úttörő jelentőségű strukturalista kötete, amelyben a szerző meglévő pszichológiai, antropológiai, filozófiai, szociológiai sémákba helyezi Racine színházát, s e sémákból vezeti le a tragédiák mitikus, pszichológiai, erotikus felépítettségét. A Racine-hős képe erősek és gyengék, zsarnokok és legyőzöttek, üldözök és áldozatok harcánál, ellentétének során bontakozik ki. A tragikus és nem tragikus tér strukturalása és megkülönböztetése, a nyelvi eszközök funkcionális elemzése, a szerelemkonceptió tekintélyelvűsége, a „primitív horda” sémájának felfedezése a családi kapcsolatokban és az így megállapított pszichológiai struktúrák, a tragédiák jelrendszérének bemutatása számos új szemponttal gazdagítja a Racine-kutatást. Az interdiszciplináris kutatási módszerek mellett Barthes tanulmányában utalást találunk a *Mithridate* befejezésének operai megoldására, a fény-árnyék játék funkciója és Rembrandt festészete, a rubato és a klasszikus művészet zenei jellege közti érintkezési pontokra is.⁸⁷

A modern struktúraelemzéseket Madeleine Defrenne Bajazet-értelmezése új nézőponttal egészítette ki.⁸⁸ Szerinte a központi dinamikus motívum mindjárt a darab elején felvillan, majd a részletekben csakúgy, mint az egész műben működteti a drámai óraművet, növelve a néző félelmét. A szcénikus és poétikai szervezésben a récit (elbeszélés) kettős szerepet tölt be; egyrészt eszköz a színész kezében, aki információkat vezet be a drámai szövetbe, előre-vidő a történést, másrészt eszköz a közönség kezében, hogy részt vegyen a discours-ban, megértse a művet, az adott esztétikai törvényekhez alkalmazkodva. A valóságnak megfelelő és a valóságot eltorzító récit⁸⁹ hol párhuzamosan, hol ismétlődően vagy sorozatszerűen épülnek be a cselekménybe. A récit-típus kiválasztása egyúttal tudatos karakterjellemzési eszköz is Racine-nál.

A stilisztikai-retorikai, drámatechnikai, interdiszciplináris kutatási eszközöket felhasználó elemzések mellett a racine-i tragédia-hősök alkotók a XVII. század óta számos kritikai problémafelvetés magvát. A szellemi, pszichikai struktúrák, a poetológiai kérdések és a merész nyelvi jelentések feltárása nem szorította háttérbe a korszakról-korszakra ismétlődő hős-interpretációkat, egészen Barthes antropológiailag meghatározható primitív hordatagjáig vagy Goldmann életet elutasító, tragikus világlátású hőséig.

⁸⁵ Adrien de Meeüs: La double vie de Jean Racine. I. – II. — In: Cahiers Raciniens. 1966, 19. sz. 28–81. 1.; 20. sz. 2–110. 1.

⁸⁶ Uo. — In.: II. rész

⁸⁷ Roland Barthes: Sur Racine. Paris 1963. 30. l. és 138. l. A modern strukturalista Racine-kutatások reprezentánsainak sorában komoly jelentőségű Odette de Mourgues Autonomie de Racine-ja. (Paris 1967), amelyben a szerző a tragédia egyes részeinek, pl. a jeleneteknek strukturális megfeleltetéseit tárgyalja az egészhez képest, a formától a mű belső rétegei felé haladva. M. Edwards: La tragédie racinienne (Paris 1972) című könyvében elveti a statisztikai részletek túlsúlyozását, s ehelyett a tragédiakon túli szimbolizmust tárja fel a szöveg diktálta módszerrel.

⁸⁸ Madeleine Defrenne: Récits et architecture dramatique dans Bajazet de Racine. — In: Travaux de Linguistique et de Littérature, XIX. évf., (1981) 53–70. l.

⁸⁹ Uo., 61. l.

A legjelentősebb hőskarakter-pszichológiai kutatók közé tartozik J. D. Hubert, akinek értékelésében a Racine-tragédiák a hős lényegi tökéletlensége és öntökéletesedésre vágyó belső harcát, azaz az amour-propre kikristályosodását jelenítik meg.⁹⁰ Hubert leszögezi, hogy a szerelem tekintete, amely nem más, mint a birtoklásvágy pillantása, a szenvedély fatalitását a szeretett lényből a szerető lénybe helyezi át. Először a képzelőerő, a visszaemlékezés, majd az önmagára vonatkoztatás hozza működésbe a szenvedélyes szerelmet. Ez alkotja az ún. „tableaux poétiques”-ek alapját, amelyeken át a szerelmesek ismét megjelenítik szerelmük kezdetét.

Weinrich⁹¹ az *Andromaque* hőseinek magatartását a pasztorálok szerelmi láncának kauzális kapcsolataira vezeti vissza, ami szerinte a darab külső keretét hozza létre. Ezáltal latens komikum húzódik meg a sorok mögött, ami végül a tragikum kifejlődéséhez vezet a tragikus elemek felerősödése és a komikus elemek egyidejű visszahúzódása által, ami meghatározza a hősök lelki állapotát.⁹²

A későbbi kutatások általában egy-egy kiragadott hős egyéniségét állítják középpontba.

A pszichológiai és nyelvi megközelítések határmezsgyéjén áll C. Venesoen Néró-interpretációja.⁹³ Néró pszichéjének mutatója ebben a felfogásban a nyelvi tehetetlenség, a tragikus csönd legmeggyőzőbb eszköze. A beszéd csak „fond sonore” (hangzási alap), ami mögött szörnyű üresség húzódik meg. Néró nyelvi gátlása kvantitatív és kvalitatív zavart tükröz. A szerző statisztikai adatokkal támasztja alá hipotézisét. (A tragédia 1768 sorából Néróra mindössze 366 jut.)

Noémi Hepp Titus-értelmezése alapján véve nem új, már Gustave Michaut is rámutatott arra, hogy Titus választása saját döntésétől függ. Ezt a kijelentést azonban itt a nyelvi eszközök tudatos vizsgálatával bizonyítja a szerző, kimutatva Titus beszédében a szerelmes hőstől távol álló nyelvi fordulatokat.⁹⁴

Dramatikai funkciójukat tekintve a confident-ok is részt vesznek a tragikus történetben. A végső döntéshez azonban a tragikus hős egyedül marad, a másodlagos figurák jelenléte képtelen feloldani a magárahagyatottság érzését. Scherer a hős szabadságát az önmagába való visszatérésben, a megszállottság elhatalmasodásában látja.⁹⁵ A szabadság vagy a fatalizmus eredményezi a hős végső egyedülmaradását? Erre a jövő filozófiai mélységű elemzései adnak majd választ minden bizonnyal.

A hős szellemi magatartásának megvilágítása további lépést jelent a Racine-szakirodalomban ahhoz, hogy a kutatók feltárják Racine kapcsolatát kora eszmei-kulturális, társadalmi irányzataival. Ezen a téren a tanulmányok egyrészt a karteizianizmus, a francia humanizmus, a keresztény gondolkodás

⁹⁰ J. D. Hubert, i. m., 21. l.

⁹¹ Harold Weinrich: Tragische und komische Elemente in Racine's Andromaque. Münster 1958.

⁹² Raymond Picard: Les tragédies de Racine, comiques ou tragiques? — In: Revue d'Histoire Littéraire de la France, 1969, 3. sz., 489–494. l.

⁹³ C. Venesoen: Le Néron de Racine. Un cas curieux d'impuissance verbale. — In: L'Information Littéraire, 1981, 3. sz., 130–137. l.

⁹⁴ Noémi Hepp: Le personnage de Titus dans Bérénice. — In: Travaux de Linguistique et de Littérature 1980, 2. sz., 85–96. l.

⁹⁵ Jacques Scherer: La liberté du personnage racinien. In: Le théâtre tragique. (Réd. J. Jacquot) Paris 1962.

és az udvari précieuse kultúrához való viszonyt állították középpontba, másrészt a barokk elemeket⁹⁶ mutatták ki Racine költészetében, sőt, Michael O'Regan a manierizmus esztétikai megvalósítójának tekinti Racine-t.⁹⁷

Petriconi az udvari társadalmi életben való részvételt emeli ki. A kartezianizmus esztétikájának hatását a XVII. századi költészetre és Racine individualizmusát R. Girard elemezte,⁹⁸ Philippe Butler pedig néhány Racine-hős politikai fellépését a machiavellizmusból vezette le.⁹⁹

A költő vallásossága, megtérésének valódi mélysége, janzenista világlátása körüli viták sajátos megvilágításba helyezték életművét. Egyes kutatók külső jelek alapján következtetnek Racine vallásos érzelmeire, a vallásos drámák bibliai mondanivalóját alapul véve. Chedozeau *Athalie*-interpretációjában az Isten csodálatos beavatkozása a Rossz ellen három fokozatban történik; a múltban (Jezabel), a jelenben (*Athalie*) és a jövőben (Joas).¹⁰⁰ Mc. C. Stewart a két késői mű kórusmuzsikáját a tragédia és a majdnem liturgikus jellegű kultikus vallási szféra közti kapcsolatteremtés eszközének tekinti.¹⁰¹

A Racine-tragédiák egyik, döntően az elmúlt évtizedekben jelentkező megközelítési módja a társzművészetekkel való kapcsolatok feltárása.

A Racine-életrajzok viszonylag kevés anyagot szolgáltatnak arra vonatkozóan, hogy a költőre milyen társzművészeti inspirációk hatottak művei írásakor. A zenei hatások relatív gazdagsága azonban szembeötlő. Tényként szögezhető le, hogy Racine alkotói pályájának egyes állomásait végigkíséri a zene. Jacques Vanuxem érdeme az életrajz ilyen irányú epizódjainak felkutatása.¹⁰² 1660-ban a költő indulását a pályán a *Nymphe de la Seine* című költemény jelzi, amelynek allegorikus alakjai és prológuusz jellegű szerkesztése a gépekkel előadott darabok (*pièces à machines*) ízlésének felelt meg, másrészt hasonlít a korabeli operaprológuuszokhoz. Vanuxem hipotézise szerint az 1663-ban, az Hôtel de Bourgogne számára tervezett Ovidiusról szóló új darab zenével és gépekkel került volna előadásra, de a témát az egyik középszerű költőtárs, Gilbert ellopta. Az *Iphigénie* 1674-es bemutatójának leírásából arra következtethetünk, hogy fényes és pompás előadásnak lehetett tanúja XIV. Lajos és udvara, a felvonások közti szüneteket pedig zene töltötte ki.¹⁰³ A színháztechnikai és zenei érdeklődés mellett szól Racine néhány próbálkozása a librettóírással. Az *Andromaque* sikere után (1668) Euripidesztől kölcsönvett

⁹⁶ Philippe Butler: *Classicisme et baroque dans l'oeuvre de Racine*. Paris 1959. Vö.: David Shaw: The function of baroque elements in *Andromaque*. — In: *Forum of Modern Language Studies*. July 1975, 205—212. I. Shaw az antitézisekben, ismétlődésekben, párhuzamokban látja Racine szerkesztéstechnikájának barokk vonásait.

⁹⁷ Michael O'Regan: *The Mannerist Aesthetic. A study of Racine's Mithridate*. Bristol 1979.

⁹⁸ René Girard: Racine, poète de la gloire. — In: *Critique*, XX. évf. (1964) 205. sz., 483—506. I.

⁹⁹ Philippe Butler, i. m., 176. I.

¹⁰⁰ B. Chedozeau: Le tragique d'*Athalie*. — In: *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 1967, 3. sz., 494—501. I.

¹⁰¹ Mc. C. Stewart: Le tragique et le sacré chez Racine. — In: *le théâtre tragique*. (Réd. J. Jacquot) Paris 1962.

¹⁰² Jacques Vanuxem: Sur Racine et Boileau librettistes. — In: *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 1951, 3. sz., 78—81. I. Ebben a cikkében Vanuxem felhasználja Jean Orcibal azonos címmel megjelent írását, (— In: *RHLEF*, 1949, 3. sz.) Uő: Racine, les machines et les fêtes. — In: *RHLEF*, LIV. évf. (1954) 295—319. I.

¹⁰³ Meglepő ellentmondás ez a Préface-ból ismert elképzeléshez képest, amely a bonyodalmat minden külső elem beavatkozása nélkül tartja megoldhatónak.

témára, az *Alceste*-re gondol, de Quinault megelőzi és megírja szokásos libretto-ját. Ehhez hasonlóan nyom nélkül maradt Racine és Boileau kísérlete a *Phaetonnal*, amelyet feltételezhetően a királyi történetírói teendők miatt nem tudott sikerre vinni a két költő. Racine érdeklődését a *Phaeton* iránt az is mutatja, hogy néhány évvel később az *Athalie*-ban egyes részek a Quinault-darabból merítenek.¹⁰⁴ Az operák és Racine kapcsolata nem merül ki a librettoírási kísérletekben. Mint az Académie Royale des Inscriptions tagja, Racine részt vesz a készülő szövegkönyvek ellenőrzésében.¹⁰⁵ Az *Esther* abban az időszakban, amikor Lully halála (1687 márc. 27.) az opera műfájának átmeneti hanyatlását vonta maga után, az opera továbbélését, átmentését, a király zenei szórakozásának zavartalan biztosítását jelentette.

A kutatók döntő többsége Racine költői nyelvezetének elemzésekor leszögezi, hogy a zenei hatás egyedüli forrása a hangzók nyújtotta élmény, s erre vezeti vissza azt, hogy Racine műveit nem zenésítették meg. A zene lerombolta volna a szöveg zenei hatását. Racine tehát, ha elfogadjuk Walzel véleményét promuzikális és muzikális líra különbségéről,¹⁰⁶ ez utóbbi csoportba tartozik.

Paul Valéry így vélekedik a racine-i nyelvzenéről: „Összes költőnk közül Racine az, aki a legközvetlenebb módon hasonlít a zenére, az a Racine, akinek körmondatai oly gyakran emlékeztetnek a recitativókra, amelyek valamelyest kevésbé éneklők, mint a lírai alkotásokban, az a Racine, akinek tragédiáit oly figyelmesen hallgatta Lully.”¹⁰⁷ Valéry Gluck szép formájú zenei sorait a Racine-deklamációk közvetlen transzformációinak tekinti. A tragédiák előadásakor az éneklőhangról a kevésbé vibráló, a verseknek jobban megfelelő regiszterbe kellett leereszkedni, hiszen a Racine-verssorok „voltaképpen nem deklamálhatók, nem énekelhetők, regiszterük valahol a kettő között helyezkedik el.”¹⁰⁸

A racine-i nyelvezet hangzásvilágáról hasonlóan vélekedő kutatók¹⁰⁹ azonban a zenei összehasonlításnak ezt a lehetőségét nem fejlesztették elméletté. A nyelvzenéről tett megállapítások, jóllehet zenei terminológiával (harmónia, hangszín, ritmus stb.) közelítenek a költői szöveghez, konkrét bizonyítási

¹⁰⁴ I. felv. VIII. jelenete, ahol Protér próféciája Joad alakját vetíti előre. Racine tragédiáiban nem egyszer fordulnak elő Quinault-reminiszcenciák.

¹⁰⁵ A Roland (1689) és az Armile (1686) egyszerű struktúrája minden valószínűséggel közvetve tükrözi Racine esztétikai észrevételeit, mert e librettók egyszerű felépítése feltűnő változást jelent a megelőző szövegkönyvekhez viszonyítva.

¹⁰⁶ Oscar Walzel: A művészetek kölesönös megvilágítása. — In: Helikon, 1968 január-december, 404–503. I. Vö. Oscar Walzel: Die wechselseitige Erhellung der Künste. Berlin 1917. 67. l.

¹⁰⁷ Paul Valéry: De la diction des vers. Paris 1926. 1257. l.

¹⁰⁸ Uo., 1256. l. Vö. Deák Tamás: Racine és a Phaëdra. — In: Boldog verseny, Bukarest 1973 („Racine stíluselménye nemcsak a dikció egyszerűsége, hanem egy olyan melodikus színpadi hangvétel, amely a beszéd és az ének között lebeg.”) 41. l.

¹⁰⁹ George Steiner: A tragédia halála, Budapest 1971. 77. l. François Mauriac: Mémoires intérieures. Paris 1959. 157. l. (Mauriac szerint a Racine-művek belső zeneiségét a hétköznapi szövegek zenévé rendeződése adja.) — Antoine Adam: Histoire de la littérature française au XVII^e siècle. Paris 1954. 451. l. A deklamáció és recitativo kapcsolatáról vö.: Romain Rolland: Musiciens d'autrefois. Paris 1914; George Lote: La déclamation de vers français au XVII^e siècle. Paris 1912, 325–365. l. Fodor Géza: Zene és dráma. Budapest 1974, 30., 31. l. „De a francia tragédia közeledése a zenéhez más vonatkozásban még nyilvánvalóbb. [...] E folyamat betetőzése a francia barokk zenedráma megszületése Lully művészetében. Ez az opera a Racine-tragédia édestestvére. Rokonságukat, Lully szavalóénekének és Racine deklamációjának mély benső kapcsolatát elmélyült és meggyőző analízissal mutatta be Romain Rolland.”

törekvést mindössze Maurice Grammont-nál, később Meeüs-nél találunk.¹¹⁰ Jean Dubu élénken érvel az olyan koncepciók ellen, amelyek egyenlőségjelet tesznek a vers zeneisége (imitatív harmónia) és a zenével való általánosabb érvényű kapcsolódási pont között, mert — hangoztatja — a zenei nyelv és a megzenésítés más típusú, néha ellentétes harmóniát igényel.¹¹¹

A fentiek értelmében tehát a Racine-tragédiák gondolati világa, formája, nyelvezete nem teszi lehetővé az a priori megzenésítést. A rendezett költői nyelv, amely a sorok harmonikus, arányos elrendezésének, a stílus kiegyensúlyozottságának tudható be, nem nélkülöz más forrásokból táplálkozó művészi kifejezési módot. A Racine-verssorok magukban hordozzák a zeneiséget, mégis Gustave Samazeuilh vállalkozott arra, hogy néhány megzenésített Racine-műről vagy műtöredékről publikációt tegyen közzé.¹¹² A költő, pályája utolsó szakaszában a tragikus cselekményben ötvözte a drámai és zenei részeket. Pierre Mathieu (1578) és Pierre de Ryer (1658) *Esthere* arra enged következtetni, hogy a korizléstől nem idegen a dialógus és a zene egysége, ami végül is a Lully—Quinault operák megszületéséhez vezetett. A Szentírás, a bibliai alakok, a Psalmusok ismerete egyrészt tágította Racine költői horizontját, másrészt a bibliai ihletésű lírizmus irányába hajlította, ami az *Esther* és az *Athalie* megzenésített kórusait eredményezte.¹¹³ A *Cantiques Spirituels*¹¹⁴ Paul Mesnard kiadásában Moreau zenéjével jelentek meg. A strófák jellemzője, hogy egyazon modulációban, egy hangon szólalnak meg, basse continuó-val, s egyes áriák csak magas, mások csak alacsony hangra íródtak.

A szakirodalomban nem egyszer ugyanazt a Racine-tragédiát más-más zenei analógiákkal igyekeznek megvilágítani a kutatók. J. Morel szakrális operának nevezi az *Athalie*-t,¹¹⁵ amely sokkal árnyaltabb, mint az *Esther* oratóriuma. Ugyancsak az *Estherről* Dangeau úgy nyilatkozik, mint operáról, amelynek témája Esther és Assuérus, és „bizonyos” Moreau zenésítette meg.¹¹⁶ A zenei formanyelvből kölcsönvett analógiák sorában új szempontot képvisel Jean-Louis Barrault, aki a *Phaedrát* színészek zenekara számára írt szimfóniaként értékeli¹¹⁷, amelynek írásakor Racine az ének és a próza regisztere között elhelyezkedő elegancia, nemesség és természetesség szintézisére törekedett. A felvonásokat a szimfónia tételeinek, a szereplők funkcióját hangregiszterek-

¹¹⁰ Maurice Grammont: *Le vers français*. Paris 1947.

¹¹¹ Adrien de Meeüs. *La double vie de Jean Racine*. — In: XVII^e siècle, 1968, 78. l. (Jean Dubu recenziója).

¹¹² Gustave Samazeuilh: *Racine et la musique*. — In: *Mercure de France* CCLXX évf. (1936) 529—546. l.

¹¹³ A leglényegesebb megzenésített Racine-művek a következők: Victor Massé, *Cantiques à deux voix az Esther* „O rives du Jourdain” soraira; Louis Lacombe; *Lieder: Athalie álma contraltora és zongorára*; Jules Massenet: *Nyitány a Phaedrához*; Saint-Saëns: *felvonások közti zene az Andromaque-hoz*; Reynaldo Hahn, *kóruszene az Esther II. felvonásához*.

¹¹⁴ Szávai Nándor *Jean Racine-jában* (Budapest 1972, 54—60. l.) megjegyzi, hogy XIV. Lajos életének utolsó éveiben a komolyzene felé fordult, és ebben az időszakban Racine-himnuszokat hallgatott — megzenésítésben.

¹¹⁵ Jacques Morel, Alain Viala: *Classiques. Théâtre Complet*. Paris 1980. (A műről rövid ismertetés jelent meg: — In: *RHLF*, 1982. 4. sz., juillet-aout, 204. l.)

¹¹⁶ In: *Nouveau Corpus Racinianum*. Paris 1976.

¹¹⁷ Jean-Louis Barrault: *Mise en scène de Phèdre*. Paris 1976.

nek felelteti meg. A tragédia geometriai felépítettségét pedig a klasszikus művekre jellemző mértékletességből származtatja.¹¹⁸

Jacques Voisine a *Bérénice*-t Purcell *Dido és Aeneas*-ával hasonlítja össze, az összehasonlító művészettudomány számára további lehetőségeket kínálva az opera és tragédia elvontabb, dramaturgiai szempontú elemzéséhez.¹¹⁹ Anglia kultúrtörténetének 1660 és 1668 közti időszakában a prológus tragikus vagy komikus elemeket sző bele a műbe, ami az opera felé mutat, ahol ezek az alkotóelemek nemcsak díszítő funkciót kapnak, hanem a mű integráns alkotóivá válnak. Az *Esther* saint-cyr-i és a *Dido* chelsea-i előadása hasonló körülmények között zajlik, s a *Dido* szöveggönyve arra enged következtetni, hogy Nahum Tate ismerte az *Esthert*. Voisine mégis a *Bérénice*-hez közelíti a *Didót*, a librettó szinte túlzott mértékletessége, a természetfeletti erőknek minimumra redukált szerepe, a cselekmény egyszerűsége miatt.

Terjedelemre nézve lényegesen szerényebb a Racine-tragédiák festészeti és építészeti vonatkozású társjelenségeit vizsgáló kutatási irányzat.

Barthes-ot Rembrandtra, Leo Spitzert Rubensre, Velasquezre, Wolf-lint pedig Shakespeare-rel ellentétben, aki a barokk festészettel rokonítható, a renaissance festészetére emlékezteti Racine művészetét.¹²⁰

A század elején írt cikkében Prosper Dorbec úgy véli,¹²¹ hogy a *Phaedra* villantja fel leginkább Racine affinitását az ábrázoló művészetekkel, különösen a szobrászattal és a festészettel. A hősnő leginkább szituációkban él, a szöveg árnyaltan hangsúlyozza fizikai jelenlétét a színpadon, a fény-árnyék játékanak céltudatos kifejezése festészeti ismereteket és érzékenységet árul el Racine részéről. A *Britannicus* és a *Bérénice* pedig Charles le Brun egyeduralma alatt íródott, akkor, amikor a festészeti iskola a római stílust követte. Dorbec erre a tényre vezette vissza a költő festészeti képzelőerjét.

Émile Faguet „kiváló tájfestőt” köszönt Racine-ban, aki a port-royali séták melankóliáját szövi bele műveibe, hogy ezzel fogalmazza meg az irodalmi hátteret a múlt század egyik legérzékenyebb festőjének, Gustave Moreau-nak festményeihez.¹²²

Raymond Picard szerint¹²³ elsősorban a királyi udvarban kapott feladatkör hasonlósága járult hozzá Le Brun és Racine művészetének analóg jelenségeihez: mindegyik a Napkirályt dicsőíti, mint a király történeti festője.

Le Brun tudatosan osztotta Racine esztétikai elveit, ami félreérthetetlenül megnyilvánult az Académie de Peinture 1682 aug. 10-i ünnepi ülésén, ahol Le Brun megvédte támadóival szemben Poussin Rebecca c. festményét. Poussinban azt tartotta értéknek, hogy mindig témái megtisztítására, egyszerűsítésére törekedett és kellemesen kívánta megjeleníteni képei fő cselekményét, akárcsak Racine.¹²⁴

¹¹⁸ Uo., 202. l. Az első felvonást a szimfónia 1. tételének, a másodikat a másodiknak, a harmadikat és negyediket a harmadiknak, az ötödik felvonást az ötödik tételnek felelteti meg.

¹¹⁹ Jacques Voisine: Racine et Shakespeare ou la naissance de l'opéra anglais. — In: Revue de Littérature Comparée. 1976, 50—68. l.

¹²⁰ Oscar Walzel, i. m., 56—63. l.

¹²¹ Prosper Corbec: La sensibilité plastique dans la littérature au XVII^e siècle. RHLE, XXVI. évf. (1919), 374—395. l.

¹²² Émile Faguet: XVII^e siècle. Paris 1889.

¹²³ Raymond Picard: Le Brun-Corneille et Mignard-Racine. — In: Revue des Sciences Humaines, 1962, Avril-Juin, 175—183. l.

¹²⁴ Analyse de la Conférence sur Rebecca de Poussin. Supplément au Corpus, Publications de la Faculté des Lettres de Lille. Paris 1961.

Walzel, a költői művek vonásait a többi művészeti alkotás sajátosságaival való összehasonlítások terén két irányzatot különböztet meg: a képzőművészet, illetve a zene területéről vett analógiákat.¹²⁵

A Racine-tragédiák zenei, illetve szobrászati, festészeti formanyelv segítségével történő megközelítéséhez szorosan kapcsolódik Carl Steinweg, aki az irodalmi művek elemzéséhez az építőművészet formameghatározását használta alapvetően. *Goethes Seelendramen und ihre französischen Vorlagen* című könyvében Racine és Corneille tragédiáinak értelmezése során kifejti, hogy az öt felvonás közül a harmadik tekinthető szimmetriatengelynek, melynek két oldalán csoportoszerűen sorakozik fel először a második és negyedik, majd az első és az ötödik felvonás. Az egyes felvonásokon belül hasonló a szerepe a középső jelenetnek. Amit tehát Corneille és Racine a középső felvonás elé és után állít, az Steinweg számára a képzőművészeti műalkotás viszonylataihoz balra és jobbra helyezkedik el a középső felvonástól.¹²⁶

A Racine-tragédiák végeláthatatlan értelmezési lehetőségeinek, a mintegy könyvtárnyi szakirodalomnak teljességre törekvő bemutatása nem lehetett e cikk feladata. A legfontosabb megközelítési módok reprezentánsainak történeti keresztmetszetbe helyezése egészen napjaink szakirodalmáig így is elégséges bizonyítékul szolgál arra, hogy a Racine-életmű a modern filológia számára továbbra sem lezárt terület.

¹²⁵ Oscar Walzel, i. m., 5., 75. l.

¹²⁶ Carl Steinweg: *Goethes Seelendramen und ihre französischen Vorlagen*. — In: Helikon, 1968, 405. l.

„... elmúlik az élet, s mit végeztünk?”
(Turgenyev *Ászja* című elbeszélése)

HETESI ISTVÁN

Turgenyev az *Ászja* (1857) című elbeszélés hőseit — más műveihez hasonlóan — abból a kultúrkörből választja, ahová maga is tartozik. A műveltség- és életformabeli hasonlóság mellett az életrajzi motívumok párhuzamossága is összekapcsolja a hőst és alkotóját. Az író alkotói és magánéleti válságának időszakát éli, és akárcsak N. úr, ő is Sinzigben keres nyugalmat, hogy szívsebét gyógyítsa. „Itt szinte senki sincs, és átadhatom magam a legteljesebb magánynak és, lehetőség szerint, dolgozom (amit már több mint egy éve nem tettem)” — írja a német fürdővárosból. (P, III, 126)¹ Szavaiból a melankólia és a válsághangulat mellett érződik már a kiút keresésének szándéka is. Hasonló szellemben ír Tolsztoj nővérének, Marja Nyikolajevnáának is: „[...] nem sok vidámságban volt részem ebben az évben —, és úgy tűnik, véglegesen megöregedtem [...] Meg kell mondanom Önnek, hogy az év folyamán tollat nem vettem kezembe — és nem tudom, hamarosan veszek-e?” (P, III, 127) Alkotói bizonytalanság, magányosságérzet, a korai öregség gondolata hatja át leveleit, de júliusban már arról is tudósít, hogy „[...] valamit már elkezdtem [...]” (P, III, 30), majd „[...] ha nem tévedek, hozok magammal egy elbeszélést, amelyet [...] elkezdtem és ha isten engedi, befejezek.” (P, III, 126) Annak ellenére, hogy a sinzigi gyógyvíz betegségének alig használ, s hogy itt értesül a szeretett asszony, Pauline Viardot immár negyedik gyermekének születéséről — akinek érkezését egyébként kifogástalan társasági modorának megfelelően üdvözlí —, lassan mégis dolgozik, ide-oda utaztában írja az *Ászját*, amelyet novemberben, Rómában fejez be, miközben hőseihez hasonlóan ő is átéli a szerelem érthetetlen szeszélyeit. „Látod, itt vagyok” — írja Annyenkovnak augusztusban Courtavenelből, Viardot-ék közeléből —, „azaz pontosan azt az ostobaságot követtem el, amelytől óvtál engem [...] de másként tenni lehetetlen volt.” (P, III, 145) Az „idegen fészek szélén ülés” megalázó helyzetén nem tud változtatni, az „életár” sodrásának éppúgy nem képes ellenállni, mint értelmiségi hősei.

Az író rezignált hangulata, az idő előtti lelki öregség motívuma beszűrődik műve világába is. A szerző és hősének pszichikus alkata közötti rokonság lehetővé teszi a két pozíció közelítését.

¹ Turgenyev leveleit az alábbi kiadásból idézzük: И. С. Тургенев. Полное собрание сочинений и писем в двадцати восьми томах. Академия наук СССР, Институт русской литературы (Пушкинский Дом), Л., 1960—1968, гл. ред. М. П. Алексеев. Hivatkozássainkban a P (Piszma) a Levelek köteteit jelzi, mellette a kötet- és oldalszám.

Az elbeszélés első mondata megteremti a történetmondás szituációját: „Huszonöt éves voltam akkor — kezdte N. N. —, amint látják, régen történt, amit elbeszélék.”² (537) A „kezdte N. N.”, „amint látják”, „elbeszélék” kifejezések utalnak a — feltehetően társaság előtti — elmondásra, a „huszonöt éves voltam akkor”, a „régen történt” pedig magára a múltban lezajlott eseményre. Más-más időben zajlik tehát maga a történet és annak elmondása. Más a tér is: a történetmondás helye meghatározhatatlan, magáé a történeté viszont pontosan meghatározott. Ilyen fajta keret szervezése nem először fordul elő Turgenyevnél. Ezt a megoldást alkalmazta már az *Andrej Koloszov*ban is, de ott a kezdés részletezőbb, a feltételes szerző jelenléte jóval nyilvánvalóbb, míg az *Ászjában* csak közvetve érzékelhető, hogy a szerző is fűtanúja az elbeszélt történetnek. A szerző jelenlétének hangsúlyozására azért nincs szükség, mert — noha az *Andrej Koloszov*ban is végbemegy a szerzői nézőpontnak az elbeszélői nézőpont mögé rejtőzése —, az *Ászjában* a nézőpontok sokkal közelebb állnak egymáshoz, sokkal inkább beszélhetünk a nézőpontok egybeolvadásáról, azonosságáról, mint az író első elbeszélésében. Van különbség a művek befejezésében is: Az *Andrej Koloszov*ban a fiktív szerző — ha tömören kifejezett formában is —, de egyértelműen „visszaveszi” a szót az elbeszélőtől, a zárás az ő külső pozíciójából történik. Az *Ászjában* erre nincs szükség: A „szó”, a „pozíció” az elbeszélőé marad, s csak egyetlen utalás — „be kell vallanom” — és az előbeszéd fordulataira való törekvés — kérdések, felkiáltások alkalmazása — utal arra, hogy hallgatóság előtti történetmondásról van szó. Azaz az *Andrej Koloszov*ban a nézőpont külsőből (keret) belsővé (fő történet), majd újra külsővé transzformálása úgy megy végbe, hogy először a fiktív szerző, majd az elbeszélő, végül pedig újra a fiktív szerző nézőpontja érvényesül. Az *Ászjában* a külső pozíció már az első mondatban egy villanásnyi idő alatt („kezdte N. N.”) belsőre vált, a visszaváltás viszont a mű végén elmarad, annak ellenére, hogy a befejezéskor érzékelhető az elbeszélő retrospektív szemlélete. A fiktív szerző nem kap szerepet, érvényben marad az elbeszélői — és a vele egybeolvadt írói — pozíció.

N. úr egyes szám első személyben mondja el történetét. A műben, mint Turgenyevnél szinte mindenütt, jelen van a pontos datálás puszkini hagyománya. A mű írásának — azaz a történetmondásnak — az ideje 1857. Az elbeszélő húsz évvel korábbi eseményekre emlékszik vissza, amikor ő maga huszonöt éves volt. Az idősíkok jelenből múltba, majd ismét jelenbe transzformálása kifejezi, hogy a jelen a múlt következménye. Érződik, hogy az elbeszélő a jelen pozíciójából értékeli múltbeli önmagát. Látása így tárgyilagosabb, objektivebb, ugyanakkor a visszaemlékezés következtében líraibb, elégikusabb is. Az író nézőpontja ezzel a tárgyilagosabb, letisztultabb, visszaemlékező elbeszélői pozícióval azonosul, amelynek „sáncai” mögül nemcsak együttérzését, azonosulását, hanem fenntartásait, kritikáját is érzékeltetni tudja.

Turgenyev elbeszélésének hőseül Rugyin és Pavel Alekszandrovics (Faust) lelki és szellemi alkatával rokon szereplőt választ. A cselekmény az 1830-as évek végén játszódik, hőse a korabeli nemesi értelmiség képviselője. Az első személyű előadásmód nemcsak azt eredményezi, hogy N. úr szemével látjuk az eseményeket, a tárgyi és emberi környezetet, hanem lehetővé teszi

² Turgenyev: *Ászja*. In: *Elbeszélések*. Magyar Helikon, 1963. Fordította: Áprily Lajos. A továbbiakban a mű szövegét ebből a kiadásból idézzük az oldalszám feltüntetésével.

magának a főhősnek a belső világába való bepillantást is. Az elbeszélő saját életéből meríti a történetet, amely az ifjúság csalóka és a boldogság röpké reménye után magányos öregségre kárkoztatja.

A főhóst turgenyevi elődeihez kapcsolja származása, neveltetése, műveltsége, a szépség, az esztétikum iránti fogékonysága, szemlélődő-tépelődő természete. A különösebb cél nélkül, gondtalanul utazgató hősök sorába tartozik, s csak homályos utalásaiból következtethetünk arra, hogy irodalmi pályára készül: „Mulattatott az emberek megfigyelése [. . .], de nemcsak egyszerűen megfigyeltem, hanem nézegettem őket örömszerző és telhetetlen kíváncsisággal.” (537) Írói-művészi hajlama alkotójához, Turgenyevhez közelíti, újabb motívummal hangsúlyozva a nézőpontok azonosságát. Szavaiból a készülődő író mellett az élet felszínén lebegő, a dolgok mélyére nem hatoló értelmiségre ismerhetünk.

Az idő Turgenyevnek ebben a művében sem egyenletesen múlik, az író bizonyos periódusokat ragad ki a hősök életéből, amelyek megfelelnek a szerelmi történet egy-egy fázisának. Az első szakasz három napot foglal magába, ez lényegében az expozíció, az ismerkedés, az öntudatlan vonzódás – fiseri³ terminológiával a „norma” – időszaka. Magát a hőst „pszichológiai nézőpontból” ismerjük meg, hiszen a „[...] szerzői nézőpont [...] individuális tudatra (érzékelésre) támaszkodik”,⁴ így a szerző hőséhez viszonyított pozíciója belső. Más a helyzet a többi szereplővel. Gagint is, Ászját is N. úr szemszögéből, azaz az elbeszélőhöz és a szerzőhöz viszonyítva külső pozícióból látjuk. Az első hat – lényegében az expozíciót alkotó – fejezetben ez úgy érvényesül, hogy a két testvért csak olyan részletességgel ismerjük meg, amilyen részletességgel ezt N. úr felfogja. N. úr Gagin és Ászja külsejét, magatartását, szavait, gesztusait rögzíti. Az elbeszélő nem ismeri Ászját, külső jelek alapján ítélkezik róla, innen ered – számára legalábbis – a lány viselkedésének furcsasága, szeszélyessége, talányossága és ellentmondásos volta. Alapvetően külső az elbeszélő Gaginhoz viszonyított pozíciója is: életmódjáról, viselkedéséről, kedvteléséről, külső megjelenéséről tudósít.

Az expozícióban csak elkezdődik, később azonban felerősödik egy másik tendencia is: Az írói és az elbeszélői nézőpont azonosulása lehetővé teszi, hogy az elbeszélő – az expozícióban csak helyenként, később egyre gyakrabban – „mindent látó” szerepben tűnjön fel, amelynek következtében már képes a többi szereplő belső tulajdonságai egy részének érzékeltetésére is. Ez az elbeszélői „minden látás” annak a következménye, hogy az összeolvadt írói és elbeszélői nézőpontban az első a domináló tényező, azaz az elbeszélő szavai mögül a szerző szavai, értékítéletei bukkannak elő.

A szerelmi történet jelentése már a mű elején túlmutat önmagán. Az író nagy gondot fordít például hősei nemzeti, orosz voltának érzékeltetésére. N. úr mellett Gagin is a 30-as évek értelmiségi nemzedékének tagja. A két férfi beszélgetései, N. úrnak Gaginról alkotott véleménye jelentősen hozzájárulnak ahhoz, hogy a cselekmény túlhaladjon a magánéleti problematika határain. Amikor a főhős Gagin műveinek befejezetlenségére utal, a művész így válaszol:

³ В. Финер: Повесть и роман у Тургенева. В кн.: Творчество Тургенева. Сб. статей под ред. И. Н. Розанова и Ю. М. Соколова. Москва 1920.

⁴ Б. А. Успенский. Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы. Москва 1970. 109. l. Magyarul: Borisz Uszpenskij: A kompozíció poétikája. (A művészi szöveg szerkezete és a kompozíciós formák tipológiája.) Európa, 1984.

„Nem tanultam annyit, amennyit kellett volna, aztán meg az az átkozott szláv lazaság is beleszól. Amíg a műről álmodozik az ember, magasan lebeg, mint a sas: Úgy érzi, hogy a földet ki tudná mozdítani helyéből – de mihelyt a kivitelre kerül a sor – elgyengül és kifárad.” (544) A kitartó munkára való képtelenség, a befejezetlenség, „az átkozott szláv lazaság”, az álmodozás, az álom és a valóság ellentéte, a gyakorlati tettekben való elbizonytalanodás nemcsak őt, hanem egész nemzedékét jellemzi. Valójában nem is Gagin, hanem a szerző gondolatai ezek, akinek nézőpontja rövid időre „elhagyja” N. úr pozícióját, hogy a festő szavai és értékítéletei mögé rejtőzzön, azzal azonosuljon. Amikor a gagini magatartás és jellem meghatározásáról van szó, Turgenyev szavai már újra N. úr szavaiba olvadnak bele: „Igazi orosz lélek volt, igazságszerető, becsületes, egyszerű, de sajnos, kissé ernyedtt, hiányzott belőle a szívósság és a belső hév. A fiatalság nem pezsegve lüktetett, hanem szelíd fénnel világított benne.” (547) Az elbeszélő ismét a „mindent látó” író szemével lát, külső megfigyelései – híven a turgenyevi „titkos pszichológia” módszeréhez – belső tulajdonságokra utalnak. „Keserves, állandó fáradozás nélkül senki sem lesz művész [...] fáradozni pedig, gondoltam, puha vonásait nézve, lassú beszédét hallgatva – nem! fáradozni nem fogsz, összefogni nem tudod az erődet.” (547) Turgenyev a mellékfigurákról gyakran már a mű elején teljes, befejezett portrét ad. Így van ez a „feleslegesség” jegyeit magán viselő művész esetében is.

Gaginnak és N. úrnak ugyanaz az erénye és hibája, mint Rugvinnak. Amikor általánosságban kell beszélni, simán, könnyedén ömlik belőlük a szó, de szavaik elvontak, homályosak és, gyakran a tetteket helyettesítik. „Miután kibeszéltük magunkat s elteltünk a kielégülés érzésével, mintha tettünk volna is valamit, mintha valami eredményt értünk volna el, megindultunk hazafelé [...]” (549) – emlékezik vissza az elbeszélő egyik ilyen beszélgetésükre. A 30–40-es évek értelmiségének jellemző vonása ez, az ő esetükben azonban ez még pozitív. Otthon vagy külföldön magukba szívják a haladó eszméket, fennkölt gondolatokat, hirdetik eszményeiket, s ekkoriban – Lezsnyev (*Rugyin*) szavaival – „a jó szó is tett”. Turgenyev azonban azt is érzékelteti, hogy a történetmondás időpontjában a „jó szó” már nem „tett”, hanem a cselekvés pótléka csupán. „Mintha tettünk volna is valamit [...]” – mondja húsz év múltán N. úr, és ez a „mintha” elárulja a tényleges cselekvés látszólagos voltát. Gagin és N. úr valójában megrekednek a „tett” helyébe lépő „szó”-nál.

A nemzeti vonások nem csupán a két férfi magatartásában, jellemében figyelhetők meg. Turgenyev ügyel a nemzeti jelleg erősítésére a szerelmi történet kibontásakor is. N. úr gondolatai már a szerelmi érzés születésének pillanatában házajához kapcsolódnak. E gondolatokat látszólag a kender tábla „hazai illata” váltja ki, a valódi ok azonban az Ászja iránti vonzalom. „Orosz levegőt vágytam szívni, orosz földön járni.” „Mit csinállok én itt, miért csavargok idegen országban, idegenek között?” (548) ¹ kiált fel, s szavaiban van már valamiféle halvány erkölcsi önbírálat is, hisz megkérdőjelezi annak az életformának az értelmét, amelyet ő maga is, Gagin is jónak, természetesnek tartott korábban. Orosz hatást kelt a hősből Ászja egyénisége is, amit csak erősít a lány félig paraszti származása.

Az írói és az elbeszélői pozíció összeolvadása következtében N. úr az átlaghost meghaladó, az íróéhoz közeli, vagy vele azonos szintű érzékenységgel, megfigyelőképességgel rendelkezik. E tulajdonságaival felülmúlja Turgenyev 40-es éveiben és az 50-es évek elején írt elbeszéléseinek (*Andrej Kolosov*).

A scsigriji járás Hamletje, Egy felesleges ember naplója, Csendes zug, Levelezés, Jakov Paszinkov) értelmiségi hőseit. Ugyanakkor megvan benne a korábbi hősökre jellemző reflektív, önelemző, önmegfigyelő hajlam is. Turgenyev itt – miután a hős önmagáról vall – a „nyílt” pszichológia eszközt alkalmazza.

A viszonylag széles expozíció után Turgenyev két hét „pszichológiai szünetet” iktat az elbeszélésbe. Az időkezelésnek ez a módja azt eredményezi, hogy két hét elteltével az események és az érzelmek új stádiuma, a gyors kibontakozás kerül bemutatásra. Az író mindössze négy nap eseményeit sűríti bele az elbeszélésbe, s ez a négy nap tartalmazza az események drámai kibontakozását és lezárását.

Az *Ászja* alapszituációja az író *Faust* (1856) című elbeszélésére emlékeztet. Sem N. úr, sem Pavel Alekszandrovics nem tűz maga elé magasztos célokat, az egyik kedvtelésből utazgat, figyeli az embereket, a másik pedig emlékeinek élni tér haza nemesi birtokára. Szemlélődő tétlenség jellemzi őket, a hősnők ugyanakkor tele vannak szunnyadó, érlelődő lelki és szellemi energiával. Ez a lelki „hullámhosszbeli” különbség mindkét műben a feszültség egyik forrása. N. úr továbbra sem törekszik helyzete, érzelmei tisztázására, önmagával és Ászja gyorsan kibontakozó szerelmével való szembenézésre. „Átengedtem magam teljesen az esetlegességek csendes játékának, a kínálkozó benyomásoknak [...]” (552) – és ez a kellemes, lassú sodródás jellemzi őt egészen a döntő pillanatig.

A hős érzelmeinek változását Turgenyev két motívum szerepeltetésével teszi érzéketessé. Az özvegy-motívum már az első fejezetben megjelenik. N. úr azért tartózkodik a Rajna partján, hogy a fiatal özvegyben való csalódás után gyógyulást keressen egyébként nem túlságosan mély szívsebére. A motívum felbukkan az Ászjával való megismerkedés után is: „... ma este egyszer sem gondoltam kegyetlen szépasszonyomra [...] mit jelenthet ez? [...] csak nem vagyok szerelmes?” (543) – töpreng a főhős. Az új élmények fokozatosan elhalványítják a régieket, s az asszony emléke egyre távolabb kerül. Az özvegyről tudomást szerez Ászja is, de nála a motívum más jelentésű: öntudatlan, kibontakozó érzelmeit sejteti. A leány alakja mind jobban leköti a hős képzeletét, s az özvegy emléke ennek arányában halványul: „[...] elővettem egyik levelét. De még ki se nyitottam, s máris más irányt vettek gondolataim. Elkezdtem tűnődni [...] Ászján tűnődtem el.” (548) Ekkor az előzővel párhuzamosan megjelenik az új motívum: „De vajon húga-e? [...] nem húga Gagin-nak [...]” (548) Turgenyev itt a pszichológiai ábrázolás két módszerét is elegyíti: A hős önmaga gondolatairól, érzelmeiről vall, ugyanakkor a szerző nem részletezi a lélekben lezajlott folyamatot, hanem megelégszik a folyamat eredményeként létrejövő gesztus (a levél elejtése) vagy gondolat (nem húga Gagin-nak) bemutatásával. A testvér-motívum a tudatalatti szerelemfeltés révén már a születőben lévő új érzésre utal. Az özvegy-motívum addig él, amíg lélektanilag indokolt. Amikor Ászja teljesen betölti N. úr képzeletét, a hős az özvegy emlékét már többé nem tudja felidézni és mindörökre búcsút vesz tőle. A keletkező új érzés és az akaratlan féltékenységek kifejezésére szolgáló testvér-motívum létezését a hős és Ászja közeledése teszi feleslegessé, és Gagin titokfeltáró elbeszélése révén ki is iktatódik a műből. N. úr azonban nem tudatosítja önmaga számára a két motívum jelentését, nem vet számot önmaga és Ászja érzéseivel.

Turgenyev Gagin lényegében Ászja „előtörténetét” tartalmazó elbeszélését a rá jellemző finom kompozíciós érzékenységgel helyezi el a műben. A két test-

vér véletlenül kihallgatott és félreértett beszélgetése után lélektanilag indokolt N. úr három napos eltávozása. Ez az újabb „szünet” viszont előkészíti az események minőségi változását. N. úr mindörökre búcsút vesz az özvegy emlékétől. Gagin elérkezettnek látja az időt, hogy megismertesse a főhóst Ászja élettörténetével, amely magyarázatot ad a lány sokszor szeszélyesnek, talányosnak tűnő magatartására. Ez a három nap hozzájárul ahhoz is, hogy a lányban forrongó érzelmi-gondolati erők közel jussanak a letisztuláshoz.

Ászját az öntudatlan belső hév, az ifjúkori várákózás, majd pedig a kibontakozó első szerelem gyakran ellentétes hangulatokba kergeti, érzelmeinek hullámmzése őt magát is meglepi. Míg a hős nem törekszik önmaga érzelmeinek megfejtésére, Ászja — akárcsak Turgenyev többi hősnője — kevés élettapasztalata ellenére önmagára figyel, igyekszik megérteni a lelkében zajló titokzatos folyamatot. N. úr rövid távolléte és Gagin elbeszélése lerombol bizonyos akadályokat a hős és a hősnő között: N. úr sok mindent megért a lány jelleméből, és ez a megértés azt jelenti, hogy — noha továbbra is az ő nézőpontjából látjuk Ászját — ez a pozíció már nem külső, mert — az írói és az elbeszélői nézőpontok azonosulása következtében — olyasmit is meglát a lányban, ami a hősnő lelki-szellemi életére vonatkozik. Így kibontakozhat előttünk a hősnő jellemének legértékesebb tulajdonsága: igazságra, nemes eszményekre és szép emberi cselekedetekre való törekvése. Amíg N. úr a mű elején főként csak „kívülről” látja őt, inkább furcsasága, szokatlan gesztusai ötlenek szemünkbe. Gagin elbeszélése már közelebb visz bennünket a lány belső világának megértéséhez, s amit megtudunk ebből a világból, az sejteti a tragikus végkifejlet lehetőségét. Ászja ugyanis — N. úrtól eltérően — nem ismeri a félelmeket. Érzelmei őszinték, mélyek, szenvedélyesek. „Ászjának hős kell, rendkívüli ember [. . .]” (557) — mondja róla bátyja, s ez a megállapítás érzékelteti a lány ösztönös törekvéseinek nagyságát. A hős és a hősnő közeledésével párhuzamosan Ászja magatartása egyre oldottabbá, természetesebbé válik. Az elbeszélő híven adja vissza vallomás számba menő szavait, amelynek következtében egyre világosabb fény vetődik érzelmi és gondolati világára.

Az irodalmi remniszcenciák egyik funkciója ugyancsak a hősnő jellemének mélyebb megvilágítása. Már az elbeszélés elején elhangzik a hős szájából a Gretchen név, és Goethe hősnőjének említése előre sejteti a tragikus szerelem lehetőségét, valamint Ászja jellemének és sorsának Gretchenre utaló vonásait. Jellemző az is, hogy a lányt Loreley és Tatyjana rendkívülisége vonzza, és Puskin verssorait önmagára vonatkoztatva megváltoztatja. Tatyjana „dajkám” szavát „anyámra” cseréli, és ezzel nemcsak az eszményül választott puskinsi hősnővel való rokonságot, hanem kettejük népi kötődését is kifejezi. Tatyjánának a dajka, Ászjának pedig paraszti származású édesanyja jelenti a népi gyökeret. (Aligha véletlen, hogy őt is Tatyjánának hívták.)

A két ideál említése után természetes, hogy amikor búcsúsók tömegét látja, magasztos erkölcsi elvei is felszínre törnek: „— Velük kellene menni” — mondja — [. . .] Menni valahová messze, imaszóra, nehéz tetteket vinni véghez [. . .] Mert különben elfutnak a napok, elmúlik az élet, s mit végeztünk?” (559) A cselekvő, értelmes emberi élet vágya és erkölcsi felelősségérzet hajtja át szavait. N. úr képtelen ilyen erkölcsi magasságig emelkedni, lehetetlennek tartja a lány eszményeinek valóra váltását.

Ászja képeztében a nemes emberi törekvések, a magas erkölcsi ideálok nincsenek ellentétben az egyéni boldogság megvalósításának reményével, sőt, a kettő egymást feltételezi. A ráköszöntő, bár még fel nem ismert szerelem

segíti ideáljainak megfogalmazásában. A repülni vágyás, az önfeledt valcer a boldogság és az emberi teljesség vágyának lírai kifejeződése. A törekvések megvalósításához – helyzetéből, sorsából fakadóan – segítségre van szüksége. „Mondja meg, mit kell olvasnom? Mondja meg, mit kell tennem?” (563) – szegezi N. úrnak a kérdést. Önmagával szembeni elvárásai magasak, és segítséget, iránymutatást vár. N. úr azonban nem hős, mint Ászja véli, nem tud irányt szabni a lány törekvéseinek. A lány végül felismeri saját érzelmei természetét, s ez – noha nagy súllyal nehezedik lelkére – nem bénítja meg akaratát, cselekvési készségét.

N. úr másként éli át a szerelem kibontakozásának folyamatát. Kezdetben mint művész figyelí Ászját. A lány egyre inkább belopja magát szívébe, de ő gondtalanul élvezi helyzetét, nem igyekszik megérteni sem a maga, sem a hősnő lelkében zajló folyamat természetét. Szavai pontosan tükrözik érzelmi állapotuk, lelki alkatuk különbségét. „Fürgén haladtam az ismerős úton, állandóan a távolból fehérülő kis házra néztem; nemhogy a holnapi, de még a tegnapi napra sem gondoltam; nagyon jól éreztem magam. — Ászja elpirult, mikor a szobába léptem, észrevettem, hogy ismét szépen kiöltözött, de arckifejezése nem illett a ruhájához: szomorú volt. Én pedig olyan vidáman érkeztem.” (562) N. úr számára ekkor még a kibontakozó szerelem könnyű lebegést, esztétikai élvezetet jelent. Ászja számára viszont titokzatos, súlyos, felelősségteljes érzelmet. A hősnőben is feltámad a boldogság szomjúsága, ez azonban nem párosul magas erkölcsi törekvésekkel, nem lépi túl az egyéni boldogság határait.

A szerzői és az elbeszélői nézőpont azonosságáról tulajdonképpen a „találkaig” beszélhetünk. Ettől kezdve a szerző értéktétele több vonatkozásban eltér az elbeszélőétől. Korábban az N. úrra vonatkozó negatív észrevételek csak rejtve vannak jelen, most viszont elkezdődik végleges lelepleződése. A kritikus hangnemet Gagin újabb látogatása vezeti be. Ászja szerelmének hírére zavar vesz erőt N. úron: „[...] az a gondolat, hogy gyorsan, egy pillanat alatt kell dönteni, kegyetlenül gyötört” (568) — emlékezik vissza N. úr, s viselkedése alapján Gagin joggal dönt az elutazás mellett.

Ebben a műben is, akárcsak a *Rugyin*ban vagy a *Faust*-ban, a találka alkotja a mű tetőpontját. A szituáció is hasonló: A kezdeményezés, a határozottság a nő oldalán van. N. úr, elődeihez hasonlóan, meglepődik, habozik, nem tudja döntésre szánni magát. Turgenyev hősei erkölcsi-pszichológiai arculatát, emberi tartását vizsgálja, és a „találka” ehhez ad néhány éles és végleges vonást. A találka eseményei drámai gyorsasággal peregnek, az elbeszélő a tények közlésével leplezi le önmagát. N. úr már ezt megelőzően ellentmondásos érzések között hanyódik: Azt állítja, szereti a lányt, mégis arra készül, hogy búcsút vegyen tőle. A viszontlátás első pillanataiban már-már enged feltoluló, természetes érzelmeinek, de megszólal kételkedő, „hamleti” értelme, amely gátat vet az érzések felszabadulásának. Felszínre törnek jellemének negatív vonásai, hirtelen kényessé válik önérzetére, becsületére. Elérkezik a döntő pillanat, de ő ekkor még nem kész a mindent eldöntő szó kimondására, ezzel mindörökké elszalasztja a boldogság lehetőségét.

Ászja lelki állapotáról, érzelmeinek mélységéről most is az érzelmek külső megnyilvánulásai árulkodnak: hideg keze, sápadt ajka, töredékes mondatai, szaggatott lélegzése, majd — a boldogság elérhetőségének pillanatában — odaadó tekintete, suttogása, a drámai fordulat bekövetkezésekor pedig hirtelen térdre borulása és feltörő zokogása. N. úr hitelesen adja vissza ezeket a külső jeleket, amelyek érzékeltetik a lány lelkében végbemenő tragikus fordulatot.

A szegyenpír és a zokogás nem csupán a szerelmi csalódás következménye. Ászja most döbben rá, hogy N. úr nem hős, hogy a maga mindent odaadásáért fél érzéseket, kishitúséget, önzetlenségéért egoizmustól sem mentes becsület-féltést kap cserébe.

A szituációk hasonlósága mellett lényeges különbségek is vannak az említett művek között. Rugyin ékesszólásával, nemes eszményeivel tanító, felvilágosító Natalja számára, így a lány joggal lát hőst szerelmében. A *Faust* hőse már nem ilyen formátumú egyéniség, de mégis ráirányítja Vera szemét az élet, a művészet olyan szépségeire, amelyekről az asszony korábban nem tudott. N. úr, noha művelt és ért a művészethez, már erre sem vállalkozik. Benne csak Ászja lát rendkívüli embert.

N. úr tehát elbukik a szerelem próbakövén. Olyan erkölcsi-pszichikai tulajdonságokról tesz tanúbizonyságot, amelyek alapján méltatlan Ászja szerelmére. Amikor a cselekvés pillanata elmúlik és a lány már elérhetetlen, a döntés pedig nem jár semmiféle felelősséggel, akkor már ő is tudja, mit is kellett volna tennie.

Kurljandszkaja azt írja egyhelyütt, hogy az elbeszélésben a táj, a természet „[. . .] a hős erkölcsi-pszichológiai állapotának tükrözőjévé válik [. . .]”⁵ Ez igaz, de többről van szó. A természetnek itt ugyanolyan funkciója van, mint az *Utazás Poleszjébe* és a *Faust* című elbeszélésekben, amely funkció — az *Egy felesleges ember naplójától* kezdve — egyre teljesebb formában jellemzi az író elbeszéléseit. A természet az Ászjában is nyugodt és fenséges, változásai valóban pszichológiai párhuzamként kísérik az emberi lélek hullámlásait. Ugyanakkor már a mű elején megnyilvánul az a többlet, ami a turgenyevi tájábrázolást jellemzi. A hold figyelmesen néz le a tiszta égről a cselekmény színhelyére, és a város érzi ezt a lelket csendesen nyugtalanító tekintetet. A műben az önálló életet élő természet így figyelni az emberi élet minden rezdülését és gondosan ügyel harmóniája sértetlenségére. Ez érzékelhető Ászja és N. úr megismerkedésének estéjén, amikor a hős csónakba száll, hogy átkeljen a Rajnán. „Ráment a hold pallójára és összetörte [. . .]” — szól a víztükört ladikjával összehorzó hős után a lány. Néhány perc múlva, ahogy N. úr a túlsó parton kiköt, a víztükör újra kisimult és a „[. . .] holdfény megint arany pallóként nyúlt végig a vizen.” (543) A holdfényes táj nyugodt ragyogása az emberek lélekállapotával harmonizál. A természet fenséges nyugalma egy parányi lény, az ember töri meg. A harmónia egy pillanatra megbomlik, de mire az ember a túlpartra ér, újra helyreáll. A két ember, Ászja és N. úr lelkében megmozdul valami: halvány, ösztönös útkeresés a boldogság felé. Mindez azonban az élet, a természet végtelenségéhez és harmóniájához képest nem más, mint apró hullámverés, a hold „pallójának” pillanatnyi időre szóló összetörése. A természetnek ez a titokzatos jelentése végig jelen van a műben.

A szerelem, mint a természet életének egyik jelensége, ugyanezeknek a rejtélyes erőknek az alárendeltje. Ászja nem ismeri fel a titokzatos erők szeszélyes játékát önmagában, részben ebből fakad gyakori kedélyhullámlása, élenksége, majd váratlan halkszavúsága. Ösztönösen az élet teljességére vágyik, és nem sejtí, hogy ez elérhetetlen. Szenvedélyes tánca ezt a boldogságvágyat, a lehetetlen nem ismerését fejezi ki. Amikor pedig rádöbben arra, hogy szerel-

⁵ Г. Курляндская: Структура повести и романа И. С. Тургенева 1850-х годов. Тула 1977, 119. l.

mes, a felismert érzés roppant súllyal nehezedik rá. Turgenyev ezt ismét csak a „titkos pszichológia” módszerével fejezi ki: „[...] akarják, hogy valcert játszszam, mint tegnap?” — kérdezi Gagin. „Nem, nem...” felelte Ászja s összekulcsolta a két kezét —, ma semmiképpen!... — Semmiképpen — ismételte meg a szót elfehéredve.” (564) A „tegnap” és a „ma” között óriási a „pszichológiai” távolság. Ezalatt az idő alatt Ászjában az érzés áttöri a tudatosulási küszöböt. A fordulat drámai: „[...] mi ketten, értelmes emberek” — mondja Gagin N. úrnak — „el sem tudjuk képzelni, milyen mélyen érez, s milyen hihetetlen erővel tódulnak fel érzései: Olyan váratlanul és kivédhetetlenül törnek reá, mint a vihar.” (566) A drámaiság a természeti erőkre jellemző kiszámíthatatlansággal, az érzelmek nagyságával és a teljességet akarással magyarázható.

N. úrban is fellobban a boldogság szomjúsága. Igaz, a teljesség Ászjára jellemző vágya nincs meg benne, alkatából fakadóan szkeptikus megvalósíthatóságát illetően. Amikor a boldogságvágy elhatalmasodik benne, ismét életjelt ad magáról a természet: „Mikor a Rajna közepén jártunk, megkértem a révészt, bírzza a víz sodrására a ladikot.” A hőst mintha a végtelen életár sodorná magával, amellyel szemben tehetetlen. Ez az életármotívum ellenállhatatlan sodrásával az író más műveiben is megjelenik (*Füst, Tavaszi vizek*). N. úr így érzékeli: „[...] egyszerre titkos nyugtalanság lepte meg a szívem [...] az ég felé emeltem a szemem, de az égen sem volt nyugalom: Csillagokkal teleszórvá állandóan mozgott, rezgett, remegett; a folyó fölé hajoltam [...], de ott, abban a sötét, hideg mélységben is csillagok ringtak és remegtek; úgy rémlett, hogy nyugtalan elevenség vesz körül mindenfelől — és önmagamban nőtt a nyugtalanság.” (561) Itt nem csak arról van szó, hogy a hős lelkének nyugtalansága kivetődik a természetbe. A végtelen természet akkor rezdül nyugtalanul, akkor küld figyelmeztető jelzéseket, amikor túl sokat akar az ő titkaiból és előjogaiból az ember, amikor a hősök egy pillanatig úgy érzik, hogy a boldogság elérhető, hogy kicsinyke erejük a természet végtelenjéig ér. Az a boldogság és harmónia, amely felé az ember törekszik, már ellentmond a természet akaratának — vallja Turgenyev, ezért a boldogság elérhetőségének csalóka látszata óhatatlanul szertefoszlik.

Ászja a teljességet akarja, lemondani, kompromisszumot kötni nem tud. „Meghalni jobb, mint így élni [...]” (563) — mondja, s amikor csalódik, inkább elmegy, mert kevéssel nem éri be. A boldogság elérhetetlen N. úr számára is. Van egy pillanat, amikor döntenie kell. Ő azonban habozik, és a pillanat visszavonhatatlanul tovaszáll. Húsz év múlva így vonja meg tapasztalatainak mérlegét: „A boldogságnak nincs holnapja; tegnapja sincs; nem emlékszik a múltra, nem gondol a jövőre; csak jelene van — s az sem nap — csak pillanat.” (574) Úgy tűnhet tehát, hogy az ember semmiről sem tehet, mert sorsát, szerelmét kifürkészhetetlen erők irányítják. Az élet azonban Turgenyev szerint sem ennyire fatális. Van egy pillanat, amikor az embernek döntenie, cselekednie kell, s ekkor a választás, a felelősség az övé. A döntés az embert magát minősíti. N. úr habozik, képtelen döntenie, és megfosztja ezzel a boldogság reményétől Ászját is, önmagát is. „A családtalan agglegény magányos sorsára ítélve, unalmas esztendőket élek [...]” (577) — mondja jelenéről, azaz éppoly hajótörött, mint Pavel Alekszandrovics, az egy évvel korábbi elbeszélés, a *Faust* hőse.

A természet, az élet, a szerelem, általában az ember sorsának ilyen filozofikus értelmezése, általánosítása nem annyira N. úr, mint inkább Turgenyev világlátásának jellemzője. A nézőpontok összeolvadásából következik,

hogy ezek a gondolatok beszűrődnek N. úr világértelmezésébe, formailag úgy tűnnek fel, mintha az ő nézeteiről lenne szó.

Az Ászját megelőző *Utazás Poleszjébe* (1857) című elbeszélésben az elbeszélő, ha nem is tudja a létezés titkait megfejteni, rájön a természet törvényeihez való alkalmazkodás mikéntjére. Az „érzések és az erők” visszafogottsága, az „egészség egyensúlya” azt jelenti, hogy az ember szélsőséges individuális – és individualista – törekvései megvalósíthatatlanok, az egyes ember törekvései, akaratától függetlenül, magasabb célokat szolgálnak: beleolvadnak a világegész harmóniájába. A *Faust* (1856) egyéni boldogságot megvalósítani akaró hőse tragikus szerelem árán kénytelen tudomásul venni e törvény megfellebbezhetetlenségét. Természetében a „felesleges ember” tulajdonságai dominálnak, így túlságosan gyenge az az erkölcsi alap, amelyet a szerelem léteztörvényeiből fakadó kiszámíthatatlanságával, a világelet törvényeivel szembeállíthatna. Vera Jelcova – a *Három találkozás és a Csendes zug* (1854) hősnőjéhez hasonlóan – áldozatul esik a váratlanul reátörő szerelmi szenvedélynek. Ő maga túlságosan támasz nélküli, ideáljai pedig túlságosan kialakulatlanok ahhoz, hogy – Szofja Zlotnyickaja (*Jakov Paszinkov*) mintájára – horgonyt vethessen az életárban.

Némileg módosul a helyzet az *Ászjában*. A világegész törvényei itt is hatnak, de „szólamuk” kissé háttérben marad. A bekövetkező drámában nem a kifürkészhetetlen törvények,⁶ hanem a „felesleges ember” pszichológiája játssza a meghatározó szerepet. Van ugyanis egy pillanat, amikor a döntés nem a sors, hanem a főhős kezében van, ő azonban nem tudja kezébe venni Ászja és a maga életének irányítását. Ászja „programja” is konkrétabb és világosabb, mint Veráé (*Faust*), erkölcsi-társadalmi jelentése alapján a *Levelezés* és a *Rugyin* hősnőjének eszményeihez hasonlítható. A társadalmi jelentés erősödése az orosz valóságból fakad: a társadalom szellemi életében megindult a változást sürgető erjedés folyamata, elérkezett a szavak tettekre váltásának ideje.

⁶ Az 50-es évek elbeszéléseiben megnyilvánuló turgenyevi szerelemfelfogás jellemző marad a későbbi művekben is. A szerelem szeszélyes szenvedélyként és rabsággként való értelmezése jelen van az Első szerelemben (1860) és visszatér a Tavaszi vizekben (1871) is. Az Ászja és a Tavaszi vizek hőse egyaránt „felesleges ember”, aki céltalan utazgatása (Németország) közben találkozik a szerelemmel. Mindkettőjüket sodorja az életár és ennek a sodrásnak nem tudnak ellenállni. Mindketten erkölcsi-pszichikai tulajdonságokban felettük álló lánnyal találkoznak, de elszalasztják a boldogság elérhetőségének pillanatát. Ezért a mulasztásért nagy árat fizetnek: magányos öregség, boldogtalanság, kárba vesztett élet az osztályrészük.

Ugyanakkor az Ászjában még a „felesleges ember” megértésén van a hangsúly, a Tavaszi vizekben ez a probléma már a múlté. Itt inkább a keserűség, a fájdalom hangja dominál, ezért erősebb a sors szeszélyeinek, a szerelem végzettségének motívuma. A fényes-tiszta szerelem és a sötét érzéki szenvedély más-más nőalakban való megtestesülése ugyanakkor a választás, ezáltal a hős felelősségének kérdését erősíti fel.

Dosztojevszkij A Karamazov testvérek és Jerzy Andrzejewski Sötétség borítja a földet című regényének fő szövegpárhuzamai

KROÓ KATALIN

A *Karamazov testvérek*¹ és a *Sötétség borítja a földet*² című regények kompozíciós és tartalmi elemzésének eredményei a két mű szövegkapcsolatának kérdését feltevő vizsgálódások irányába mutatnak. A *Karamazov testvérek* Andrzejewski adott művére gyakorolt, irodalomtörténeti dokumentációs anyaggal ezideig még nem hitelesített hatásának vizsgálatát véleményünk szerint az indokolja, hogy a két műnek nemcsak fő gondolati elemei utalhatók egymásra, hanem a vonatkozó kompozíciós eljárások is. Tanulmányunkban figyelmünket elsődlegesen az Andrzejewski-regény három kulcsjelentésének és A nagy inkvizítor legendának szövegkapcsolatára összpontosítjuk.

A *Sötétség borítja a földet* kiemelt jelenetei nemcsak az adott problémakör, hanem a kérdéses regény szerkesztéstörvényeinek megvilágítása szempontjából is kulcsfontosságúnak bizonyulnak. A két regénykezdő jelenet — Diego és Torquemada két párbeszéde —, valamint a Torquemada—Sátán dialógusra épülő regényzáró szöveganyag kapcsolatában feltárul a mű fő poétikai eljárása, az ellentétes szimmetrikus szerkesztés. A regény a főhősök, Diego és Torquemada személyiségének ellentétes irányú átalakulására épül. A mű elején Torquemada a spanyol főinkvizítor posztját tölti be, jószándékú meggyőződéssel szolgálva az Inkvizíció ügyét. Diego, ezzel szemben, fiatal dominikánus fráter, akit rémülettel és fájdalommal tölt el az inkvizíciós kegyetlenkedések mindennapos látványa. A sors véletlene folytán Diego épp Torquemadának fedi fel az Inkvizíció létjogosultságára vonatkozó kételyeit (a vizsgált első jelenet). Torquemada, igazságra szomjazó lélekre ismervé benne, szolgálatába fogadja a kételkedőt, aki fokozatosan az Inkvizíció őszinte hívévé válik. Torquemada, ezzel párhuzamosan, épp annak felismeréséig jut el, hogy tragikus eredményű életműve rettenetes tévedésen nyugszik. Történelmi horderejű vétségét kiigazítandó, halálos ágyán az Inkvizíció felosztatásáról végrendelkezik, Diegóra bízva a régi rend porbadöntésének feladatát. A belénevelt eszméhez immár tántoríthatatlanul hű Diego azonban a Királyi Inkvizíciós Tanács titkáráként értetlenül utasítja el haldokló mesterét.

¹ A *Karamazov testvérek* című regény magyar nyelvű szövegidezéteit az Európa Kiadó 1977-ben megjelent háromkötetes fordításából merítettük, mely Dosztojevszkij 1958-ban megjelent tízkötetes gyűjteményes kiadásán alapul (*Sobranie sočinenij v desjati tomach*, tom 9—10, Moskva 1958).

² A tanulmány idevonatkozó idézetanyaga Jerzy Andrzejewski lengyel író *Ciemności kryja ziemię* című regényének (Warszawa 1980) 1985-ös magyar fordításváltozatából való. (Jerzy Andrzejewski: *Sötétség borítja a földet*, Budapest 1985.).

A két főhős ellentétesen szimmetrikus alaktranszformációja³ a változás adott szakaszára jellemző alakjegyek költői sorba rendezettségének ellentétes belső logikájában tárul fel. Diego és Torquemada első párbeszédében az utóbbi hős költői sajátossága a *csendesség*, a *hallgatagság*, mely a léleknek az eszmébe vetett hit biztonságából fakadó rezzenéstelen nyugalmat jelöli. Diego fő alakjegye, a *hallgatástól való félelem*, a *megnyilvánuláskényszer* ezzel szemben épp a kételyektől elgyötört hős lelkiismeretfurdalásáról ad számot a szövegben. Ennek megfelelően, Torquemada némaságát csak Diego belső dialógusában oldhatja fel Andrzejewski. A regény zárójelenetében, ugyanakkor, a hajdan csendes Torquemadából valósággal ömlik a szó, míg Diego, az 'eretnek' szavak elleni kétségbeesett védekezése gyanánt pontosan hatszor inti szavakkal csendre a tisztelendő atyát. Ezt a szöveg a „hallgass” kifejezés négyszeres ismétlésével nyomatékosítja.

Diego alaktranszformációjának tartalmát az indító- és zárójelenetben használt „kő” szó jelentéskapcsolata emeli ki. Az „Atyám, félek, hogy kővé válhatok” kijelentésben (36. l.) Diegónak az a rettenetes félelme kap hangot, hogy az elhallgatott, ki nem mondott igazság elpusztul a lélekben, kővé változtatva az embert. Az utolsó jelenetben viszont Diegónak az atyára sújtó keze, „mely nehéz volt, akár a kő”⁴ (195. l.), épp az elhallgattató parancsnak igyekszik nyomatékot adni.

A személyiség gyökeres átalakulását jelölő transzformált alakjegyeknek és a hős végső cselekedetének motivációjául Torquemada vonatkozásában elbeszélő szakaszok, egy hiányos belső monológ és egy belső dialógus sora szolgál, míg Diego esetében néhány elbeszélő szakasz kizárólagos sora, valamint a külső dialógusok hiánya. A két jelsor szerkezetét a következőképp határozhatjuk meg: Torquemada alakjánál a belső beszéd hiányjele, majd a belső monológ, a belső dialógus és a külső beszéd sorrendjével Andrzejewski a *hallgatás* költői tulajdonsága felől vezeti az alakot a *beszéd* felé. Diego alakjánál épp fordítva, a belső és külső beszédet a hallgatásnak először kényszeredett és szenvedést okozó, majd önként, a hős „kételyektől mentes hitéből” (125. l.) fakadó felvállalása követi, ami végül az adott jelsort záró utolsó elemhez, az *elhallgattatás* gesztusához vezet.

A mű kompozíciós elvének rögzítése után lehetőség nyílik arra, hogy figyelmünket a regény fentiekben meghatározott három jelenetének és *A nagy inkvizítor legendájának* szövegkapcsolódási pontjaira irányítsuk.

Iván Karamazov poemájában a két hős, Jézus és az Inkvizítor alakjának szerkezetét az ellentétes megnyilvánulások építik fel dialogikusan. Az Inkvizítor börtönbe vetteti Jézust, majd olyan, életműve igazolását célzó védőbeszédet mond, amely a fogolyhoz intézett vádbeszédnek is beillik.⁵ Ugyanakkor,

³ Az alaktranszformáció eredményét éppúgy a mű két kulesepizódjának szimmetriába rendeződő oppozíciós kapcsolata rögzíti, mint az Anyeginben, ahol a mű végén, Skolvszkij felismerése szerint, minden az ellenkezőjére fordul: Tatjana helyett most Anyegin lobban szerelemre, ő küld szenvedélyes sorokat, és ezúttal Tatjana az, aki hűvös tartózkodással okítja ki a levélíró. V. ö.: Viktor Skolvszkij: Evgenij Onegin (Puskin i Stern — In: Očerki po poetike Puškina, Berlin 1923, 194 — 220. l.)

⁴ Az idézetekben szereplő szövegkiemelések nem eredetiek, kivétel nélkül a dolgozat szerzőjének tulajdonítandók.

⁵ Miként ezt A nagy inkvizítor legenda szövegének részletesebb elemzése bizonyítja, az Inkvizítor belső dialógusa a jézusi eszmények megőrzéséről tanúskodó pszichológiai költői motivációt nyer a poemában. E kérdésről, valamint a poema értelmezéséről bővebben ld.: Kroó Katalin: Pro és kontra A Karamazov testvérekben. Bölcsészdoktori értekezés összefoglalása. Studia Slavica, előkészület alatt.

mentegetőzésének az emberi természet történelmi ellentmondásaira hivatkozó érvei között egy olyan gondolat bújik meg, melynek nevében megfogalmazódik Jézus felmentése. Nevezetesen: Az emberi természet megoldatlan történelmi ellentmondásainak tisztánlátását a Mester már nem érthette meg, ezeröttszáz évvel korábban még nem mérhette fel, hogy a történelmi szükségszerűség milyen gyakorlati módosításokat kíván az elméleti tantól. Míg tehát az egyik oldalon, az életművét védelmező Inkvizítor hivatkozási alapul azt a gondolatot tolmácsolja, hogy Jézus az emberi természet tökéletlenségeivel nem számolva önnön tökéletességének irreális magasságába emelte az eszményeket,⁶ ezzel egyidőben megfogalmazta azt a gondolatot is, hogy mindaz a tapasztalat, amelynek birtokában Jézust 'vádolja', olyan sokévszázados tapasztalat, melynek ténye nem állt bizonyossággként Jézus előtt akkor, amikor megalkotta eszményeit. Hasonló ellentmondást figyelhetünk meg az Inkvizítor cselekedeteiben is, aki a poéma végén a „Holnap elégetlek. Dixi” (I/342. l.) korábbi fenyegetésével ellentétben elengedi foglyát.

Jézus foglyul ejtésének, majd szabadon bocsátásának, valamint a Jézus realitását hiányoló vádbeszédnek, majd a felmentésnek ellentétében fogalmazódik meg az Inkvizítor alakjának belső ellentmondásossága, az alak szerkezetét építő 'pró' és 'kontra'. A foglyát elbocsátó Inkvizítor szívét égeti Jézus búcsúcsókja, „de megmarad addigi eszméje mellett.” (I/345. l.)

Azonos szerkesztési elvek alapján formálódik a poémában Jézus alakja. Az Inkvizítor két kommunikációs csatornán keresztül érzékeli hallgatóját. Jézus képviseli számára a Tant, a hajdan verbálisan megfogalmazott Eszményt, amelyhez megítélése szerint a Mesternek már semmit sincs joga hozzátenni. A poémában az Inkvizítor mégsem a *Tanokat* némán újra a világba kiáltó Jézussal szembesül, hanem magával Jézus *Alakjával*. A verbalitástól mint költői sajátosságtól megfosztott Jézus a poémában eleven alakjával „beszél”

⁶ Az Inkvizítor érvsorának e gondolatra történő redukálásával kizárólag a hős szóbeli megnyilvánulásaira alapozó Inkvizítor-értelmezésben, valamint a poéma két hőse, Jézus és az Inkvizítor dialektikus alakkapcsolatának figyelmen kívül hagyásában fedezhetjük fel azt a módszertani buktatót, amely még oly rangos interpretátorok elemzésében is, mint V. V. Rozanov és D. H. Lawrence, félreolvasáshoz vezethetett.

V. V. Rozanov az Inkvizítor titkában, a Kísértés Jelenetnek a Gonosz Szellem három tanácsa elfogadásával véghezvitt korrekciójában látja a Legenda lényegét. Mivel az Inkvizítor tette az emberiség iránti szeretetből fakad, és az ő földi boldogságának megteremtését célozza, így — Rozanov megítélése szerint — a kereszténység gondolatköréből Dosztojevszkij az emberről alkotott magasztos eszményt veti kritika alá. Vö.: V. V. Rozanov: *Legenda o velikom inkvizitore F. M. Dostoevskogo. Opyt kritičeskogo kommentarij. S priloženiem dvuch etjudov o Gogole, S.-Peterburg 1906*³.

Ehhez hasonlóan D. H. Lawrence szerint sem kételkedhetünk abban, hogy az Inkvizítor magának Dosztojevszkijnek Jézusról alkotott végső véleményét fogalmazza meg, amely így hangzik: „Jézus, nem felelsz meg, korrigálásra szorulsz.” („Jesus, you are inadequate. Men must correct you”). Az angol író véleménye szerint a poéma Dosztojevszkij „megcáfolhatatlan Jézus-kritikája”, melyben a szerző Jézus „illúzióját” leplezi le és ássa alá. Ekképp a poéma az illúzió és a valóság szembesítése. Nincs olyan ihletett sugallat, amely a valóságban az embert képessé tenné arra, hogy természet kijelölté korlátai fölé emelkedjék — fogalmazza meg poémájával, Lawrence véleménye szerint, Dosztojevszkij. Eszerint a kereszténység ideális, ámde megvalósíthatatlan eszmény, amely az emberre teherbírást meghaladó feladatokat ró. Ha Jézus az emberiséget eszményi mivoltában szerette, *olyannak, amilyennek lennie kellene*, szabadnak és korlátoktól mentesnek, az Inkvizítor úgy szereti az emberiséget, ahogy van, *olyannak, amilyen*, összes korlátaival együtt. Vö.: D. H. Lawrence: *The Grand Inquisitor*. — In: D. H. Lawrence: *Selected Literary Criticism*. London 1955.

a gesztusok metakommunikatív nyelvén. Az alak e megnyilvánulásait az Inkvizítor, önnön érvsorát minduntalan megbontva, folyamatosan észleli és értelmezi: pl. „Szelíden nézel rám és még csak felháborodásra sem méltatsz?”; „És miért nézel rám némán és áthatóan azzal a szelíd szemeddel? Csak lobbanj haragra [...]”. (I/338. l.) Jézus tehát némán emlékezteti az Inkvizítort a tanokra, a keresztény eszményekre, melyeknek mércéjét az utóbbi hős túlságosan magasra szabottnak itéli, noha ítéletének megfogalmazásakor a szigorúságában rideg tanokat képviselő Jézusnak szelíd, nyugodt, megértő gesztusaival találja szembe magát. Az Inkvizítor számára ebben tükröződik Jézus ellentmondásossága, az alak „pro” és „kontrájának” dialogikus viszonya, amely legtisztább formában majd Jézus csókjának és elmenetelének ellentétében kap hangot. A csók a megértés gesztusainak költői kiteljesedése, a távozás azonban tartalmilag egyenértékű az Inkvizítor utolsó cselekedetével. Miként az Inkvizítor kitart eszméi mellett, a szívét égető csók ellenére is, és ezért igyekszik messzire küldeni magától Jézust, ehhez hasonlóan „Jézus is elhagyja a csók után az Inkvizítort,⁷ akinek eszméivel nem azonosulhat.

A hősök ellentmondásos, a vitapartner alakjához és eszméjéhez kapcsolódó *elfogadó-elutasító* magatartásának azonos ábrázolási törvényeivel találkozunk Andrzejewski *Sötétség borítja a földet* című regényének vizsgált első jelenetében. Az ambivalens viszonyt, Dosztojevszkij kompozíciós eljárásához hasonlóan, itt is a hősök ellentétes megnyilvánulásainak — szavainak, gesztusainak, cselekedeteinek — költői szerkezete ábrázolja. Az adott templomjelenet

⁷ A némaságot szavakban föl nem oldó csók azonban nemcsak Jézus elmenetelével áll ellentétben, hanem egyben a szóbeli megnyilatkozás hiányának tényére is ráirányítja az olvasó figyelmét. Szembeszökő ugyanis, hogy míg az Inkvizítor korábban csendre intette foglyát, mivel úgy érezte, hogy amaz csak arról beszélhetne, amit ő maga is tud, az utolsó pillanatokban türelmetlenül várja, hogy Jézus szóra nyissa ajkát és megfogalmazza ítéletét. Mintha Jézus szelíd gesztusai, szerető megértése épp arról győznék meg az Inkvizítort, hogy az ő életműve nem a jézusi szellemben fogant. (Dosztojevszkij számára a Jézus *alakjára* épülő keresztény etika döntő kérdése mindig is úgy fogalmazódott meg, hogy vajon megtette volna-e Jézus az adott cselekedetet, vagy látván azt jóváhagyta volna-e annak végrehajtását. Vö.: „Azt az embert, aki megégeti az eretnekeket, nem tudom erkölcsösnek nevezni, mivel nem fogadom el az ön tézisést, miszerint az erkölcsösség a belső meggyőződésünkkel való összhangot jelenti. Ez csupán becsületesség (az orosz nyelv gazdag), de nem erkölcsösség. Erkölcsi példa és ideál számomra Krisztus. Kérдем: megégette volna-e ő az eretnekeket, — nem. Így tehát az eretnekegetés erkölcstelen cselekedet.” Vö.: Neizdannij Dostoevskij. Literaturnoe Nasledstvo, t. 83., 675. — Az idézet saját fordításunk.)

A poémának ezen a helyén, ahol az Inkvizítor türelmetlen kívánsága az olvasóban is Jézus szóbeli megnyilatkozásának lehetőségét veti fel, különösen kiemelt költői jelle válik a *szótlanság*, a csók *némasága*, mely az esziny és a megvalósítás ellentmondásainak új tanokban történő feloldását végérvényesen lehetetlenné teszi.

Ekként az Inkvizítor alakjegyének transzformációja, mely Jézus elhallgattatásának, illetve szóbeli megnyilvánulásra sürgetésének ellentétében tárul fel, kompozíciós szövegközi analógiául szolgál Andrzejewski számára, aki regénye főinkvizítor-alakját szintén a hallgatás alakjegyétől vezeti a beszéd attribútumával való megjelenítés irányába, a Dosztojevszkij művészi eljárásában rejtőző költői jelentéssel.

Jézus némaságát nem egy Dosztojevszkij-kutató döntő kérdésnek tekinti a poéma értelmezése szempontjából. Az eszmetörténeti beállítódású elemzők azonban a poéma e költői elemének minden poétikai áttételt nélkülöző jelentést tulajdonítanak, mely Iván szerzői világképét tükrözi. N. A. Bergyajev megítélése szerint például Jézus hallgatása a poémában meggyőzőbb az Inkvizítor egész érvelésénél. Rozanov ezzel szemben úgy véli, hogy Jézus hallgatásában Ivánnak az a hite fejeződik ki, hogy az Inkvizítort a tudása Jézus fölé emeli. A szakirodalomban nem találunk példát a jézusi némaság jelentésmódosulásának értelmezésére. Vö.: V. V. Rozanov: i. m., valamint N. N. Bergyajev: Mirosozercanie Dostoevskogo. Berlin 1923.

értelmezésekor hangsúlyosan figyelembe kell vennünk azt a tényt, hogy Diego nem tudja kivel beszél, ezért azt, hogyan ítéli meg Torquemadát, nem befolyásolhatja az inkvizíciós eszmékhez kötődő negatív viszony. Így válik lehetséges-sé, hogy miközben Diego épp a Torquemada képviselte Inkvizíció *eszméje* iránt táplált gyűlöletének ad hangot, az atya rokonszenves *alakja* megnyeri, mi több, őszinte vallomásra készíti: „Először látlak, nem tudom, ki vagy, de ha előtted állok, és rajtunk kívül nincs itt senki, úgy érzem, mintha régóta ismernélek, az első pillanattól, amikor gondolkodni kezdtem. [. . .]. Talán már sejtet, de hadd mondjam el én, mert te megérted, olyan az arcod, mint azé, aki mindent megért, talán azért érzem úgy, mintha régtől, vagyis kezdettől fogva ismernélek.” (37. l.)

Ekképp Torquemada *alakja*, Diego elfogulatlan ítéletét mozgósítva, a hős eszmei állásfoglalásával éppen ellentétes viszonyulást hív létre. Az alakból sugárzó erőt Andrzejewski sajátos művészi megoldással érzékelteti. Óvatlanságának felismerése ugyanis Diegót először a gyűlölt Inkvizíció legfőbb képviselőjének kijáró leszámolás mozdulatára ösztönzi, de a mozdulat bevezetésének a döntő pillanatban útját állja Torquemada alakjának atmoszférája: „Arca görcsbe rándult, az ajka megremegett. Hirtelen lehajolt, és megragadva a súlyos, négykarú gyertyatartót, Torquemada felé indult. De nem sújtott le. Ott állt a feje fölé emelt karokkal, szaporán szedte a lélegzetét, a gyűlölettől eltorzuló arccal, de teljesen gúzsba kötötte az aggastyán nyugalma és hallgatása, aki nem hátrált, még a legkisebb mozdulatot sem tette tulajdon védelmére. Mozdulatlan *alakjából* azonban olyan elszánt és kemény erő sugárzott, hogy Diego egy idő múlva lecsukta szemhéját, s bár karját még mindig ütésre emelve tartotta – a gyertyatartó hirtelen kihullott a kezéből, iszonyú robajjal az oltár lépcsőjére zuhant, és lefelé kezdett gurulni, míg végül Torquemada talpánál állapodott meg.” (38. l.)

Bár a bírált eszmék megítélése az adott pillanatban nem módosult – ezt tükrözik Diego arcvonásai, majd Torquemadát Sátánként azonosító szavai –, az a jelentős eszmei bázisú hitet sejtető erő, mely Torquemada alakjának egészéből sugárzik, megbénítja a támadó hős akaratát. Az ambivalens magatartás a korábbi eszmei ítélethez való hűség és az ítélet logikájának ellentmondó cselekedet kettősségében ragadható meg.

Diego Torquemadához fűződő viszonyát tehát Andrzejewski az *elfogadás—elutasítás* olyan belső ellentmondásaként határozza meg, amellyel Dosztojevszkij írja le Jézus viszonyát a poéma Inkvizítorához. Ezt a benyomásunkat erősíti az a tény, hogy egy bizonyos vonatkozásban maga Torquemada is Dosztojevszkij Inkvizítor-alakjára emlékeztető módon reagál. Nem csupán Diego vallomását megelőzően tanúsít érdeklődést a fiatal fráter iránt – ezt legképletesebben a kéznyújtás-gesztus érzékelteti –, hanem az igazság megértése után is. A fékezhetetlen harag, logikus reakciói helyett Torquemada első, eltávolító mozdulatát nem várta, az Inkvizíció kegyetlen szellemétől idegen, szelíd megnyilvánulások követik: A hős nem hívhatja az őrséget, mint hasonló esetekben tenni szokta, sőt, az oltárhoz térdelve még közös imára is szólítja Diegót. Ezután pedig, miként Dosztojevszkij Inkvizítor, „elengedi foglyát”, majd az Inkvizíció soraiba állítja és a maga hitére neveli a novíciust, akit kizárólag kétélyeinek és megingásainak elutasítása árán fogadhat csak el.

A nagy *inkvizítor legenda* költőiszerkezetének beidézése Andrzejewski regényébe a két hős viszonyát leíró *elfogadás—elutasítás* (alak—eszme) szemantikájával azért jogosult a mű adott pontján, mert a regényben a kérdéses jelenet

motiválja Diego látomását, mely Torquemada és Diego dolgozatunkban vizsgált második párbeszédét az utóbbi hős belső dialógusaként szóltatja meg. A látomás, tartalmát tekintve, *A nagy inkvizítor legenda* mondandójának költői interpretációja. Az Andrzejewski-regény e pontján, valamint *A nagy inkvizítor legendában* alkalmazott ábrázolási eljárásban azonban egy lényeges különbséget fedezhetünk fel. Amit Dosztojevszkij Az Inkvizítor és Jézus dialógusában a poéma bonyolultan áttételes szerkesztésével rejtjelez, Andrzejewski két hőse az olvasó szeme láttára fejt meg és fordítja szavakra. Pontosabban fogalmazva, az eszmény és a gyakorlati megvalósítás ellentétének igen szerteágazó gondolatát, melyet *A Karamazov testvérek* poémájának olvasója az Inkvizítor érveiből illetve a két hős költői viszonyából alkothatott meg, Andrzejewski minden poétikai áttétel nélkül, közvetlenül Diego és Torquemada szájába adja. A Krisztus szavait idéző, annak tanítására hivatkozó Diego képviseli Dosztojevszkij Jézusát, míg Torquemada *A nagy inkvizítor* mondandójának lényegét fedi fel. „Istenem, mit tettetek Krisztus tanításával?” — kérdezi kétségbeesetten Diego Torquemadát (47. l.), amire az Dosztojevszkij Inkvizítora szavainak szellemében, az eszme megvalósításának gyakorlati tapasztalataira hivatkozva a következő kérdésekkel felel: „Mit tudsz te azokról az utakról, melyeken át az üdvösségre kell vezetni az embereket? Mit tudsz Isten országának hosszú évszázadokig tartó építéséről a te tapasztalatoddal, ami elenyészőbb a porszemnél? Mit láttál te, mit éltél meg eddig?” (48. l.)

A „Krisztus azt mondta, hogy [...]” szemrehányás (47. l.) és az erre a „Te fiam, felületesen ítéled meg Krisztus tanítását. Nem látod át az egész igazságot” magyarázattal válaszoló inkvizítori oktatás (47. l.) költői kapcsolata, valamint az „Istenem, mit tettetek Krisztus tanításával?” (47. l.) és a „Mit tudsz te Krisztus tanításának megvalósításáról? A szavak tettekké változásának bonyolult folyamatáról?” (48. l.) kérdések összefüggése *A nagy inkvizítor legendában* költőileg rejtjelezett alapgondolatot, az eszme és a megvalósítás ellentmondásosságának gondolatát teszi explicitté.

Torquemada, miként Dosztojevszkij Inkvizítora, az emberi természet tökéletlenségének, az ember esendőségének gondolatából indul ki, s a poéma Inkvizítorának érvei nyomán az olvasóban összeáll, ám *A Karamazov testvérek*ben nyíltan ki nem mondott gondolatot Andrzejewski regényében közvetlenül megszólaltatva a „hatalom gyakorlásával együtt járó szükségszerűségről” (48. l.) beszél. Az ember „esendő, gyenge és törekeny lény”, aki „könnyen enged a gonosz kísértésnek, és gyakran a jó felismerése sem elegendő ahhoz, hogy leküzdje eredendő hajlamait. [...]”. Az ember gyenge, és gyarlósága, valamint tudatlansága folytán a gonosz mindig megújulhat, annál ádázabb, bár álcázott alakot öltve, minél szilárdabb alapokra épül az igazság” (49 – 50. l.) — vallja Torquemada az emberről. Ennek értelmében az emberiség boldog jövőjének megteremtésére, véleménye szerint, csak egy lehetőség kínálkozik „Az embereket *akaratauk ellenére* is az üdvösség útjára kell vezetni. [...]”. Vezetni kell az embereket és uralkodni rajtuk”, mert „mire menne az ember csupán saját erejével?” (50. l.)

Andrzejewski Dosztojevszkij poémába rejtett költői üzenetét nem csupán megfejt, hanem művében az Inkvizítor érvei a regény művészi intenciójának megfelelő gondolati hangsúlyt is kapnak. Torquemada eszméjébe ugyanis az író becsempészi a „most” és „majd” a jelen és a jövő szembenállásának azt a kérdéskörét, amely szintén jelentős témája Dosztojevszkij regényének, de nem annyira a poémában, mint inkább Iván és Zoszima dialógusában. Torquemada

eszméjének, az emberiség erőszakos üdvösségre vezetésének igen lényeges tartozéka az a gondolat, hogy a szenvedés és ellentmondás megszüntetésének önkényhatalmi útja az emberiség történetében csak átmeneti szükségszerűség: „De nem más, csakis mi akarjuk megszabadítani őket a szenvedésektől. Arra törekszünk, hogy ne legyen semmilyen szenvedés és ellentmondás. [. . .] Azt kérdekedtél tőlem: hogy mikor? Száz, kétszáz, vagy talán ezer év múlva. A bölcsességet kísérje türelem. Sok idő eltelik még, mire az emberiség megszabadulva a *most* még szükséges kényszertől, önként és tudatosan, azonos elveket vallva és ugyanarra törekedve — vagyis az üdvösségre —, egy emberként elfogadja az örök igazság világosságát, hogy maga is örökkévalóság legyen.” (51. l.)

A „*most*” és „*majd*” ellentét alkotja Torquemada és Diego párbeszédének tengelyét, amellyel Andrzejewski nem *A nagy inkvizítor legendát*, hanem Iván és Zoszima dialógusának egy lényeges elemét, a „már itt, a földön” (Iván), illetve a „valahol és valamikor a végtelenben” (Zoszima) (I/320. l.) célkitűzések ellentmondásának gondolatát állítja figyelmé középpontjába:

- „ — Mit mondhatnék néked erre, tisztelendő atyám? Szeretem az embereket *most*, *ma*.
- *Hic et nunc*. Az jó. A szeretet szánalmat szül, az pedig óhatatlanul megvetéssé változik. [. . .] Ha *ma* nem szeretnéd az embereket, nem tudnád őket holnap megvetni.” (51. l.)
- „ — Mindig csak a *jövendőről* beszélsz. Isten országáról!
- Ezért élünk.
- Az embernek csak egy élete van.
- Egy földi és egy örök. Ebből az egyszerűségből következik annak követelménye, hogy az ember élete, gondolatai és cselekedetei ne vessenek árnyékot azokra, akik utána jönnek. Miért mészároljon meg egy beteg teremtmény másokat, és egy ember bűnei és vétkei miért nyomják mások vállát?”⁸ (54. l.)
- „ — Ismét a *jövőre* hivatkozol, atyám.
- És mi a *ma jövő* nélkül? Csakis tőled függ, hogy közelebb hozod-e, [. . .]. Az *eljövendő* idő, fiam, olyan, mint a hegy. A csúcs felé haladsz rajta, vagy a mélybe zuhansz.” (56—57. l.)

A jelen—jövő szembeállításának kérdésén túl, Andrzejewski Iván Karamazov gondolatrendszerének lényeges elemeivel Diego és Torquemada dialógusába emeli a szeretet—megvetés—szenvedés problémakörét is.

⁸ Figyelemre méltó, hogy Torquemada, aki Iván „*hic et nunc*” elvével szemben a „*jövőért* munkálkodik” zoszimai eszme szellemében választ gyakorlati cselekvésformát, a felelősség folytonosságának tényét hangsúlyozza, végkövetkeztetésként Ivánhoz hasonló gondolatra jut: „Egy ember bűnei és vétkei miért nyomják mások vállát?” De míg Ivánt e gondolat az „itt és most” személyre szóló felelősségrevonás követelményéhez juttatja el érvrendszerében, Torquemada az „itt és most” zajló cselekedetek *szándékának* tisztaságát teszi követelménnyé, mert ezzel megelőzhető, hogy „egy ember bűnei és vétkei” miatt mások szenvedjenek vagy bűnhődjenek. Torquemada és Iván eszméjének kapcsolódása ezen a ponton azért rendkívül fontos, mert ebben a vonatkozásban Torquemada a *szándékética*, Iván pedig a *következményetika* kérdéseit veti fel, és Andrzejewski regényének — erről a későbbiekben részletesebben szólnunk majd — A Karamazov testvérekhez hasonlóan kulcskérdése a *szándék* és a *következmény* felelősségének kérdése.

Összefoglalóan azt mondhatjuk, hogy Andrzejewski Torquemada és Diego párbeszédében úgy értelmezi *A nagy inkvizítor legendát*, hogy *A Karamazov testvérek* művészi anyagának egyéb, a poémán kívül eső alkotóelemeit — Iván egyes eszméit, illetve egy bizonyos vonatkozásban Iván és Zoszima eszméinek ellentétes kapcsolatát — *szintén* beidézi a kérdéses jelenetbe, és így az adott párbeszéd költői mondandóját az egész regényre vonatkozó művészi szándék szellemében teszi irányzatossá. A párbeszéd költői hangsúlya a Torquemada eszméjének nemes indíttatására,⁹ az átmenetileg még csak hatalmi kényszerrel megvalósítható üdvöztetés realizálási szándékának gondolatára kerül. Torquemada szilárd hiten alapuló eszméje az emberi természet ellentmondásaiból fakadó szenvedés megsemmisítését állítja célul maga elé, így lényegében a valóság olyan fokú sterilizálásának eszméjét tűzi zászlajára, amely Dosztojevszkij poémájában a Nagy Inkvizítor gondolataként jelenik meg.¹⁰ A párbeszédben Torquemada képviseli azt a gondolkodó és gyakorlatilag is cselekvő hőst, aki tisztá szívvel hiszi, hogy eszméje révén a valóság olyan konstellációja küzdhető ki, amelyben az emberi természet ellentmondásainak, vagyis az emberi szenvedés forrásának megszüntetésével megvalósítható az ember harmonikus, mindenféle zavaró tényezőtől mentes boldogulása.

Mint korábban láttuk, Torquemada hite és eszméje oly szilárd, hogy kisugárzásával előbb megzavarja Diegót, kételyeket ébreszt benne önnön ítéletének helyességére vonatkozóan, majd fokozatosan maga mellé állítja a hőst. A regény másik kulcsjelenetének, Torquemada és a Sátán párbeszédének értelmezése szemszögéből itt ismét fontos aláhúzni, hogy Diegót a nemes szándékú eszme rendíthetlensége és hihetetlen ereje téríti az Inkvizíció soraiba és neveli a Rend megingathatatlan katonájává. Diego az eszme neveltje, vagyis az atya eszméjének *gyakorlati következménye*.

Torquemadának a Sátánnal folytatott belső dialógusában annak a tragikus igazságnak a megsejtése kap hangot, hogy a rendíthetetlen eszme következetes véghezvitele olyan rendszert eredményezett, amely már önerejénél fogva tartja fenn és viszi előre magát akkor is, amikor kirántják alóla a talapatul szolgáló eszmét: „Létrehozta a rendszert. De annak a segítségével és annak eredményeképpen megalkottam a rendszer embereit is. Mit kezdjek velük, ha a rendszer pusztító tébolynak bizonyult? Hogyan lehet megszüntetni a terrort, ha már létrehoztam az embereket, akik csak benne találják meg létük értelmét? A terror által kell elpusztítani őket?” (171. l.) A Sátán ekként válaszol Torquemadának: „Semmit sem változtathatsz már meg, szerencsére. Minden halad tovább az általad kijelölt és egyedül helyes úton. Megerősödik és megszilárdul Isten országának építése a földön, az általános rabszolgaság nagy műve az eljövendő szabadságért, valamint az erőszaké és terroré, hogy győzedelmet

⁹ A nemes szándékú cselekvésindíttatás, mely a hős örök szenvedésreítteltsége áldozatos felvállalásának gondolataként válik hangsúlyossá a szövegben, Dosztojevszkij Nagy Inkvizítorának is központi alakattribútuma. A *tanoknak* a megvalósulás során történő *torzulása* mellett Iván az emberi boldogság szolgálatába állított tettek eredményéért önmaga előtt felelősséget vállaló Inkvizítor *gyötrelmét* emeli ki fő motívumként a poémában. E kettősség legtisztább formában az Inkvizítor következő szavaiban fejeződik ki: „De mi azt mondjuk, hogy neked engedelmeskednünk és a te nevedben uralkodunk. Megint csak becsapjuk őket, mert téged nem engedünk magunkhoz. Épp ez a csalás okozza majd szenvedésünket, mert kénytelenek leszünk hazudni.”

¹⁰ V. V. Rozanov megítélése szerint ennek lényege az ember pszichikai meghatározottságának lebecsülése. A kutató a „ponizenie psichicskogo urovnja v človeke” kifejezést használja. Ld.: V. V. Rozanov: i. m.

arathasson az igazság. Imitt-amott majd bizonyára felbukkannak valamilyen apró kis emberkék, akik összevissza beszélnek valamilyen kódos, nem evilágra való, képtelen szabadságról. De mi ez ahhoz a rendszerhez képest, amit te felépítettél?” (174. l.) E sejtést váltja felismerésre az utolsó jelenet, melynek során Torquemada megpróbálja Diegóra bízni a végzetes életmű gyakorlati kiigazításának feladatát. Torquemada már hiába ismeri fel és próbálja módosítani tévedését. A módosításra Andrzejewski költői világában szubjektíve lehetőség nyílik ugyan az eszmélet szintjén, de a dolgok valóságos átrendezésének perspektívája rövidre zárt. A változtatásnak a rendszer makacs önfenntartó erejéből fakadó kudarcítéltsége Torquemada életművének *következménye*. Diego állhatatos eszményhűséget tükröző magatartásán keresztül az atyára bumerángxént csap vissza a tiszta szándékú eszme előre át nem látható és át nem látott gyakorlati következménye.

Ekként Andrzejewski, Dosztojevszkij idevágó művészi anyagát értelmezve, az eszmei alaphat tévedhetetlenségének gondolatát veti kritika alá. Poéma-értelmezésében a jelen—jövő ellentét kiélezésével a *nemes szándék* gondolata felől fokozatosan az eszme *következményének* kérdésére csúsztatja a hangsúlyt. Az író fő érve az eszmei konstrukciók kizárólagossága ellen úgy fogalmazódik meg, mint a tiszta szándék előre nem látható, racionálisan felmérhetetlen következményeinek kritikája. Amikor az élet nagy kérdéseinek és ellentmondásainak megoldásait kutatva Dosztojevszkij a ráció szűkösségéről vall, költőileg nem fogalmazhatna markánsabban, mint ahogy Iván Karamazov alakjának ellentmondásosságával teszi. Az író Iván gondolatvilágába ülteti a racionális gondolkodás legsúlyosabb, legmeggyőzőbb érveit, hősének mégsem csupán azt kell belátnia, hogy eukleidészi agya csak az empirikusan kitapintható valóságról rendelkezik biztosnak mondható ismeretekkel, hanem azt is, hogy ismeretei az „itt és most” törvényeinek vonatkozásában sem bizonyulnak mindig helytállóknak. A ráció a „hic et nunc” cselekvéseinek jövődől következményeit sem képes mindig maradéktalanul felmérni. Ha Dosztojevszkij a ráció tehetetlenségét, a szándék és következmény feszölő ellentmondását a hétköznapiak, a mindennapos cselekvések etikájának szintjére fogalmazza rá, és erre nyit rálátást az eszme és a gyakorlati megvalósítás történelmi szempontjainak művészi ábrázolása, Andrzejewski az adott kérdés történelmi aspektusa felé tolja a hangsúlyt. A regény egyik alapkérdésévé válik: Ha a ráció még a hétköznapiok viharaiiban sem egészen előrelátó, vajon képes-e felelősen felmérni a történelmi jelentőségű cselekedetek jövődöbeli következményeit?

A regény két belső dialógusának és az ezeket megelőző, illetve követő jeleneteknek összefüggése a *szándék* és a *következmény* között feszölő ellentmondást jelöl. Ezzel a szilárd eszmei konstrukciók megfellebbezhetetlenségének gondolata az eszme és a gyakorlati megvalósítás összefüggéseként válik kritika tárgyává. E gondolathoz kapcsolódóan Andrzejewski *A Karamazov testvérekben* több szinten felvetett kérdés direkt olvasatát adja, amikor a törvény betűjét a törvény szellemével állítja szembe.¹¹ Ezen túlmenően, az eszme torzulási

¹¹ Ld. Torquemadának a Sátánhoz intézett szemrehányását — mely szerint, miközben az igazságot „szolgálja”, „megölí” azt —, valamint Diego alakváltozását, melynek során a hős a törvény szellemének eleven érzékelésétől a törvény betűjének merev betartásáig terjedő utat járja be: „kihatásuk következményeit [a törvényekét — K. K.] azonban még most sem tudta összeegyeztetni lelkiismeretével. Így hát különösen magára hagyatott és lelkileg meghasonlott volt ebben az időben. [. . .]. De az idő nem állt meg [. . .]. Egyébként tisztsége folytán is inkább a törvények tiszta mechanizmusával

lehetőségeinek és a kontroll, majd korrekció szükségességének kérdése vonatkozásában a Dosztojevszkij-regényben megfogalmazott költői választ húzza alá, amikor Torquemada szájába adja azt a gondolatot, hogy a kérdés nem egyszerűsíthető le a megvalósítás gyakorlati tévedésére, hanem magát a megvalósítás alapját képező eszmét kell revízió alá vetni: „Mi, fiam, nem álltathatjuk magunkat azzal, hogy csupán a hatalom gyakorlásának módszereit tekintve követtünk el hibát, mert semmibe vettünk és lábbal tiportunk minden emberi törvényt. Sohase szűnik meg az erőszak és a jogtalanság, ha nem szüntetjük meg azokat az *alapelveket, melyekből* az erőszak és a jogtalanság *ered.*” (193. l.)

Az eszmei konstrukciók tévedhetetlenségének illuzórikus voltát végérvényesen bizonyítandó Andrzejewski a *káosz és rend* összefüggését sajátos jelentéssel tölti meg. Torquemada rendíthetetlen hite, eszméjének ereje egész életében abból a meggyőződésből fakadt, amelyet a hős belső dialógusában a Sátán fejt ki: Az emberiség számára csak két út nyílik, az eszme útja és az értelmetlenségé. Harmadik lehetőség nem létezik. Az eszmével jutunk el a „rendhez”, míg az eszme híján feléledő értelmetlenség csakis káoszhoz vezethet. „Tertium non datur. Minden egyéb törekvés, függetlenül attól, milyen mutatós köntösbe öltöztetjük, csupán a rend és káosz utánzása. Így hát dönteni kell és választani. (174—175. l.) És ha az eszme mellett döntünk és a választott eszme igazsága érvényét veszti, új eszmét kell meghirdetni, mivel a történelemben nem maradhat űr: „Csak az új igazság semmisítheti meg a régit. Eszmére van szükség ahhoz, hogy az eszmét elpusztíthassuk.” (172—173. l.) Torquemada egész életében az eszme embere volt. A Sátán szellemi gyermekének nevezi, mivel a belső dialógusban a Sátán válik az eszme — az eszmei világmozgató erő, az eszmei világrendező elv — költői jelképévé: „Én a rend szószólója voltam, és az is maradok. A körülményektől függően más és más eszméket szolgáltam, de szellemem és szívem mindig azoké volt, akik a világot egyetlen és mindenkre nézve kötelező igazságnak tekintették. Az ilyen ívású emberek mindig is az én, hogy úgy mondjam, lelki gyermekeim voltak, azok most is, és a jövőben is azok lesznek.” (175. l.)

Andrzejewski költői világában azonban a Sátán hiába bocsátotta az emberiség rendelkezésére a „boldogság kulcsát”, az isteneszmét, „mely egyedül képes igaz értelmet adni az ember létének”. (176. l.) Mert bár, vélekedése szerint, „az embereket iszonytató ürességtől és meddőségtől” (178. l.) szabadította meg azzal, hogy eszmét adott nekik, eredeti célját, a valóság „sterilizálását”, az emberi természet ellentmondásainak semlegesítését nem érthette el. Nem teremthetett szándékainak megfelelő tartós rendet, hiszen elérkezett a pillanat, amikor az eszme olyan, egy életen át odaadó szolgája, mint Torquemada, arra a felismerésre jut, hogy sem Sátán, sem Isten nem létezik. Mi több, Torquemadának

foglalkozott, mintsem ezek kihatásával az emberekre. A lelki egyensúly és benső megnyugvás ritka pillanatait is csak akkor élte meg, amikor az Istennek és az emberiségnek felelősséggel tartozó irányító hatalom bonyolult szerkezetén töprengve, a törvény betűjének egyértelműségével találta szemben magát.” Vö.: A Karamazov testvérekben a következő ellentmondások összefonódó művészi ábrázolásával:

1. Farizeus gyakorlat — Megújhodást hozó jézusi kereszténység (a poéma allúziójának költői asszociációja)

- | | |
|----------------|----------------|
| 2. Jézus tanai | ↔ Jézus alakja |
| 3. Inkvizíció | ↔ Jézus |
| 4. Egyház | ↔ Hit |

arra kell rádöbbsennie, hogy a rend megteremtésének alapjául szolgáló eszme megvalósulásával értelmetlenségbe, káoszba fulladt. Az eszme és értelmetlenség, rend és káosz hagyományos gondolati szembenállása Torquemadának abban a felismerésében érvénytelenítődik, hogy az eszmére épített rendszer „örültnek”, „pusztító tébolynak” bizonyult. Hiába „tusázott” a hős egész életében „mindenfajta zavarosság ellen”, hiába maradt „hű az értelem elveihez” (170–171. l.), életműve jövátéhetetlenül értelmetlen. A most már tökéletesen működő önfenntartó rendszer kiépítésével tébolylultságában kaotikus rendet hagyott maga után az utókorra. A rend káoszba fulladt, s ekként az eszme sötétséget hozott a földre. Az eszmei vezérlőcsillag nem bizonyult elég fényesnek, hogy betöltse küldetését. Lángoló ragyogása éppúgy halott, hideg fény világa volt csupán, mint azé a fényé, amely Diego látomásának képezi kulcs kép-motívumát a műben. Andrzejewski e motívumot háromszoros ismétléssel rendezi sorrá az adott jelenetben.

1. „A cella közepén ott állt Torquemada atya. Köröskörül sötét volt már, de az éjszaka az ablak mögött szinte világosnak tűnt, *mintha hatalmas tűzvész* világítaná meg. »Honnan eredhet ez a fény?« gondolta magában. Még sohasem látott ilyen *hideg és halott* fényességet.” (44. l.)
2. „Honnan ered ez a fény? – ötlött fel ismét Diegóban.” (49. l.)
3. „A hold *hideg visszfénye* lassanként elárasztotta a cellát és ebben a földöntúli derengésben a főinkvizitor tisztelendő atya fekete alakja növekedni kezdett, hatalmassá változott. Diego ettől a *halott* fénytől *elvakulva*, eltakarta szemét.” (58. l.)

E motívumsor poétikai kapcsolatba lép a regény címével és mottójával. „Sötétség borítja a földet” – mondja Andrzejewski regénye címével. A fényesen ragyogó, tűzvészként lobogó eszme rendé s értelem helyett a téboly sötétjét borította a földre. „Lement a nap [. . .] sötétben a föld” – hangzik a mottóban:

„Lement a nap, jajognak a jósok a bástyán,
De, hogy miért is ment le, nincs rá szavuk semmi;
 Sötétben a föld, a nép álomvasban árván,
De hogy miért aluszik, nem kérdezi senki.
 Csak élnek, nem eszmélnek, alszanak, nem élnek.”

Andrzejewski regénye a miértre kérdez. Kérdez, és eszmélteti olvasóját. Paradox módon az eszme trónfosztásának regénye a gondolkodás mindenkor súlyos felelősségére irányítja a figyelmet. A regény költői világának gondolati alapjául épp az a művészi hit szolgál, hogy nem létezhet olyan eszme az emberiség történetében, amely a valóság ellentmondásait semlegesítve az embert valaha is megkímélhetné attól, hogy a felelősség emberi méltóságát vállalja. Minden hétköznapi szituáció megköveteli a gondolatok helyességének ismételt és ismételt kontrollját, a szükséges korrekció elvégzését és az emberi személyiség gazdag tárházából azoknak az erőknek a mozgósítását, amelyek az embert – Iván és Dmitrij Karamazovhoz hasonlóan – képesek önnön eszméje fölé emelni. Mert Andrzejewski művének Dosztojevszkijével rokon végkicsengése azt a gondolatot ébreszti az olvasóban, hogy sem az ember, sem az élet igazsága nem tárukozhat fel a maga teljességében szilárd, megingathatatlan eszmék kizárólagosságaként.

A „Vampilov-jelenség”

HEKLI JÓZSEF

Alekszandr Vampilov, a szerettei köréből tragikus hirtelenséggel, harmincöt évesen eltávozott őstehetség a mai szovjet dráma ún. csehovi szárnyának egyik legeredetibb képviselője, aki éppen hogy csak elkezdett élni és alkotni. Csupán egy kötetnyi elbeszélés, néhány egyfelvonásos, tragikomikus játék, négy teljes színpadi mű, egy megkezdett vaudeville torzója és több tucat újságcikk maradt utána.

A hatvanas évek elején debütáló irkutszki Vampilov minden bizonnyal nagyon szerette Csehovot, hiszen a köztük lévő művészi rokonságot több minden, elsősorban a cselekményépítés, a konfliktuskibontás, a szimbólumok használatának sajátos módja, az emberi kapcsolatteremtés nehézségei s az egymás mellett vonszolt sorsok feszítő izgalmai jelzik. Mai ihletésű, általában szellemesen szerkesztett darabjaiban – amelyekben úgy villantja fel a kialakított szituációk, jellemek fonákságait, hogy mást is sejtetnek, mint amit mondanak – a csehovi dramaturgia egész sor motívuma egyéni értelmezést kap, főleg a paródia aspektusában. Például hozhatjuk Bukin és Frolov párbaját (*Júniusi búcsúzás*), amely Tuzenbach és Szoljonij duelljére rimel vagy *Az elsőszülött komikus tűzvészét*, amely váratlanul és összetetten asszociálódik a *Három nővér* tűzvészével. A Csehovtól „kölesőnzött” alakok és motívumok sorát még tovább folytathatnánk. Azt már most is leszögezhetjük, hogy Vampilov nem közvetlenül parodizálta a csehovi drámát, egyszerűen csak felhasználta annak „közös”, népszerű, „általánosan ismert” alakjait és motívumait, és sajátos irodalmi játék tárgyává tette őket. De nemcsak Csehov, hanem Gogol is hatással volt rá. A *Kaland a főmestérrel* például tartalmilag közel áll a *Revizor*hoz. Ugyancsak a gogoli dráma hatását vélhetjük felfedezni a *Júniusi búcsúzás*ban is, Zolotujev megvesztegetésének történetében.

Vampilov alkotói módszerének egyik jellegzetes s egyben fontos eleme az volt, hogy meglepősen, hogy eltérjen az unalomig ismerttől, a megszokottól. Éppen azért darabjaiban – a megdöbbenést fokozandó – merészen összekomponálta a torokszorító tragédiát a szentségtörő humorral s a finom lírát a metsző szatírával. Beépítette színpadi műveibe a melodráma effektusait, a modern abszurd elemeit, a vaudeville hangulati poénjeit éppúgy, mint a köznapi élet tényeit, a valóság kínos-kényes mozzanatait, de mindezzel együtt sohasem mondott le a pszichológiai ábrázolás kifinomult jegyeiről. Tény, hogy színdarabjai műfajilag meglehetősen eklektikusak, azaz egyesítik a klassziku s vígjáték, a vaudeville, a melodráma, az abszurd játék fogásait, sőt nem idegen tőlük a romantikus stílus sem, mégis összességükben igényes, realista drámák. Vampilov megérezte, hogy az egyes műfajok, például a vaudeville és a melodráma alapját hasonló – gyakran egyforma – tartalmi sémák képezik. A cselekmény mozgatórugói ugyanazok, de a drámaíró elképzelései meghatá-

rozták a műfaj sajátosságait. Ettől függően ugyanaz a drámai összeütközés tragikus vagy komikus is lehet. Ennek megfelelően a fiatal szerző darabjaiban variálja a különféle műfajok és különböző klasszikus művek szituációit, alakjait és fogásait, és ezzel a paradoxonnal drámai hatást ér el. Vampilov a nagy elődök és példaképek — elsősorban Csehov és Gogol — művészetének számos vonását és elemét a „megszüntette-megtartva” paradox elvének szellemében építette be színpadi alkotásaiba.

A Vampilov-hősök köznapi emberek, de furcsa, érdekes figurák, akiknek mozgásköre általában az élet szépségeinek elvesztése vagy megtalálása körül forog, s szerzőjükkel együtt keresik a kiutat a veszélyes közömbösségből, az általánossá váló nemtörődömségből, az elidegenedés útvesztőiből. Az író első sorban a megszokottól, a „normától” eltérő magatartásformák, a nehezen kezelhető alakok érdeklik, de a passzivitás, az álmos lét s a közömbösség állapotában vergődő bonyolult hőseinek — akiket szándékosan kiélezett, paradox néha anekdotikus környezetbe helyez — a darabok mindig felkínálják a választás lehetőségét.

A drámaírói talentum talán a legritkább adottság az irodalmi pályán. Alekszandr Vampilov azon kevesek közé tartozik, akik vérbeli drámaírónak születtek, de azon szabálytalan sorsú művészek sorába is beleillik, akiket haláluk után fedeznek fel, majd az idő múlásával újra és újra felfedeznek. Az, hogy darabjait az utóbbi időkben mind többször játsszák a színházak, s kiadták műveinek válogatott gyűjteményét is, nem egyszerűen tiszteletadás az elhunyt író előtt, hanem írásművészetének — némileg megkésett — nyílt elismerése. Rövid élete és hirtelen halála egy második „irkutszki történetet” teremtett.

Írásművészetéről nagyon sok tanulmány és értékelés látott napvilágot. A szovjet és a külföldi kritikusok többsége egyetértett abban, hogy Vampilov személyében — amint a lírai drámák mesterében, Arbuzovban és a „rövidnadrágosok” színpadra állítójában, Rozovban is — a csehovi hagyományok egyik sajátosan eredeti folytatója jelentkezett. A kiszámíthatatlan sors által lerövidített, de így is izgalmas drámaírói munkásságának bemutatása előtt idézzük fel életének legfontosabb mozzanatait.

A leendő drámaíró 1937-ben született az irkutszki területhez tartozó Kutulikban. „Kutulik se nem falu, se nem város. Más szóval, ízig-vérig orosz község, mely olyan, mint a többi hasonló kis község és mégsem teljesen olyan. Kutulikban töltöttem gyermekéveimet, itt jártam iskolába”¹ — írta K. Muhin tréfásan Alekszandr Vampilov szülőhelyéről. A kis Szanya — így becézték Vampilovot — a természet ölen nevelkedett, s a vízhez, az erdőhöz fűződő élményei egy életre szóltak. Imádta a szibériai tájat, elbűvölte annak kimeríthetetlen romantikája. Szeretett halászni, — később — vadászni, gyakran hált együtt szibériai favágókkal húsz személyes sátrukban, kedvenc dalaival szórakoztatva sokat tapasztalt barátait. Drámai műveinek több figuráját, többek között *A múlt nyáron történt* kitérő öregjét, a tajgai Ilja Jeremejevet is, az ifjúkorában megismert favágókról, vadászokról, buldózerkezelőkről mintázta. A túl korán árvaságra jutott fiatalember számára csak a lenyűgöző szibériai természet, az Angara partja, a Bajkál tó környéke jelentett igazi örömet, bár nagyanyja, a finom és művelt Alekszandra Medvegyeva mindent elkövetett, hogy Szánja révbe jusson.

¹ Konsztantyin Muhin: A szovjet dráma egyik megújítója. — In: Szovjetunió melléklete, 1979 12. sz., 7. l.

1955-ben Vampilov az irkutszki egyetem bölcsészkarának hallgatója lett. Ez a nagyváros indítja el írói útján, itt érik felnőtté, itt éli át az első szerelem boldogságát. Majd mindegyik darabjának cselekményváza Irkutszkhoz vagy környékéhez kapcsolódik, műveinek hátterében — a legtöbbször — a „szibériai provincializmus” áll. Már a filológiai tanulmányai alatt készült írásaival, a tréfás történetekkel és a humoros jelenetekkel felhívta magára a figyelmet. Közülük nem egy az egyetemi lapban is megjelent. A helyi újság, a *Szovjetszkaja Mologyozs* (Szovjet ifjúság) is egyre gyakrabban közölte apróbb műveit. Néhány évvel később, 1961-ben A. Szanyin álneven már kiadták humoros-lírai történeteinek kis kötetét, amely *A körülmények találkozása* címet kapta. A címadó elbeszélés első mondatának gondolata későbbi drámai műveiben sokszor felbukkant, s nem egyszer jelentőségteljessé nőtt: „Néha egy esemény, egy semmi-ség vagy pusztán a körülmények véletlen találkozása a legdrámaibb pillanatot idézheti elő az ember életében”.² De a *Napfény a gólyafészekben*, *A fogorvos szerelme*, a *Finn és meg a perzsa orgonavirág*, *Az utolsó kívánság* és más korai és későbbi elbeszéléseinek a szövege alól is minduntalan a jövő drámaíró kandikál ki. Sőt novelláinak egynéhány témáját és figuráját drámaiba is átültette. A sok érdekes példából csupán néhányat ragadunk ki: *A lányos képzelődés* című elbeszélés tartalmi elemei *Az elsőszülött* expozíciójában bukkannak fel ismét, a csehovi hangulatú, kedves novella, *A pudon* természetszimbóliumai pedig *A múlt nyáron történt* kiskert-jelenetében jelentkeznek újra. A *Másnap* című, komikus-groteszk fordulatokban bővelkedő művecske közvetlenül a *Vidéki anekdotákat* készítette elő. A felsoroltakon kívül a *Hóbuckák*, a *Tajset állomás*, az *Egy lap az albumból* s más elbeszélései kitűnően példázzák, hogy a néhány évig prózán nevelkedett Vampilov már egy másik, bonyolultabb műfaj műfaj stílusjegyeivel is kísérletezett.

Vampilov legkorábbi dramaturgiai próbálkozásai is sejtetnek már némi talentumot. Az *Egy hónap falun, avagy a lírikus halála* (1958) című kedves drámai monológban a húszéves egyetemista, Raszvetov keserveit sorolja fel, amelyek a csikorgó versek költőjét még a kolhoz szárítóhelyiségében sem hagyják nyugton. *A találka* (1959) rögtönzött, kedélyes párbeszéd sorozata, amelyben az ifjú szerző a találkára siető diák hirtelen hangulatváltásait is felvillantja. Ezek a kisebb jelenetek inkább csak dramaturgiai ujjgyakorlatok, hiszen ez időtájt Vampilov főleg elbeszéléseket és újságcikkeket írt. Az egyetem befejezése után — rövid tanítói múlttal — egy szerkesztőségben kötött ki: a területi lapnál, a már említett *Szovjetszkaja Mologyozs*-nál a kezdő újságírónak sokféle feladatot kellett magára vállalnia. Az ambíciózus fiatalember az üzemek munkafeltételeiről és az állattenyésztés gondjairól éppúgy beszámolt a lap olvasóinak, mint a köznapi élet eseményeiről és a színházi bemutatókról. Egy szóval írt mindarról, ami jött, vagy amiről kellett. Irkutszk társadalmi-művészeti életének egyre ismertebb alakja lett, s a hatvanas évek elején alakult Fialat Alkotók Körének rövid idő alatt egyik vezéregyéniségévé nőtte ki magát. Az önképzésről sem feledkezett meg. Gyakran utazott Moszkvába és Jaltába irodalmi szemináriumokra, dramaturgiai kurzusokra, amelyeken új barátokra is szert tett. Egy ilyen alkalommal láthatta és hallhatta a szovjet dráma egyik nagy „örégjét”, akit titkon kissé példaképnek is tartott, Alekszej Arbuzovot.

² Александр Вампилов: Избранное. Москва 1975. Стечение обстоятельств. 434. 1.

A tanulóévek lassan meghozták az eredményt, s a felhalmozott élmények és tapasztalatok drámákká formálódtak. Az első közreadott drámai publikáció, a *Mezőre nyíló ablakok* (1964), még csak halványan jelzi azt, ami később tipikusan vampilovi lesz, jóllehet már ebben a kis egyfelvonásban is megfigyelhető a kétsíkúság, a 'kétdimenziós' felépítés, amely az érett drámák jellemzője. A félig ironikus, félig meseszerű történet középpontjában a kötelező falusi szakmai gyakorlatot letudó fiatal tanító, Tretyjakov áll, aki három év után búcsúzik élete egy korszakától, megszokott környezetétől. Utoljára hagyja a szép elvált asszonyt, Lída Asztafjevát, aki a falu legszélső házában lakik, s ablakai a mezőre nyílnak. Kettőjük „semleges” beszélgetése váratlanul felforrósodik, mikor Tretyjakov a búcsú perceiben rádöbben arra, hogy a körülötte lévő világot nem ismerte meg eléggé, és észrevétlen maradt számára a lehetséges emberi kapcsolat, a szerelem is, bár már kezdettől fogva rokonszenvezett a vonzó Lídiával. Az érzelmi felpettedés felfrissíti „fáradt” dialógusukat, egy új helyzet áll elő. A látszólag passzív szituáció váratlanul elektromos feszültséggel töltődik fel, s a küszöbön tébláboló Tretyjakov előtt az élet újfajta, izgalmas választásokat villant fel. A helyzet bizsergető izgalmát fokozottan átélő tanító — a későbbi Vampilov-hősökhöz hasonlóan — azonban egyúttal érzi a szituáció fonákját is, a megvalósulás lehetőségének bizonytalanságait, amelyet nyíltan kifejezésre is juttat: „[. . .] Minden történhetett volna másként is [. . .]. De nem történt semmi [. . .]”³

Lída Asztafjeva házának ablakai a mezőre néznek, azaz a természetbe, amely Vampilov felfogásában az élet örök forrását és értelmét jelenti. A szimbólumokban gazdag természet egyúttal a harmóniát hirdeti, amelyet a hősök általában nem tudnak megteremteni életükben, bár erre minden erejükkel törekedtek. A természet világa, annak hatása kisebb-nagyobb mértékben minden figurája életébe belejátszik, sőt az érettebb művekben a természet sugallta szimbólumok egyre erősebb dramaturgiai töltést kapnak. A csúcspont talán *A múlt nyáron történt* kiskert-jelenete fémjelzi, amelyről a későbbiekben majd részletesebben szólnunk. Sokféle stíusból és elemből építkező drámáiban csupán a természet ábrázolásában maradt Vampilov mindig tisztán „lírikus”, kerülve minden iróniát és szarkazmust.

A *Mezőre nyíló ablakok*at már megelőzte egy érdekes dramaturgiai kísérlet, amelynek története az 1962-es esztendőhöz fűződik, amikor is a sokoldalú újságíró a moszkvai irodalmi kurzusra magával vitte egyfelvonásos zsenijét. Az *Angyalt* — új címén *Húsz perc az angyallal* —, amelyet a szép számú hallgatóságnak fel is olvasott. A remek egyfelvonásost nyolc év múltán Vampilov társította egy másik, nem kevésbé kitűnő tragikomikus játékkal, amelynek *Kalund a főmestérrel* címet adta. A két markáns, eredeti ötletre épülő darab *Angyali történetek* (Vidéki anekdoták) néven aratott osztatlan sikert.

A rövid lélegzetű *Húsz perc az angyallal* egy eléggé közismert epizóddal kezdődik, de Vampilov a humorosan kiélezett helyzetet a tragikomédiáig fejlesztette. A darabban történeteket a mindennapi anekdoták szintjéről a filozófikus töprengések magasságába emelte. A nyitó kép egyszerre komikus és lehangoló. Ugarov és Antyipin, a két kiküldött, az átdorbézolt éjszaka után erősen másnaposan és üres zsebbel ébrednek fel a szállodai szobájában. Mindenáron pénzt akarnak szerezni, hogy újra mámoros állapotba kerülhessenek.

³ Alekszandr Vampilov: *Mezőre nyíló ablakok*. — In: Szovjet Irodalom, 1980. 8. sz., 104. l.

Hiába járják végig azonban a szomszédokat — a hegedűművészt, a nászutas-párt —, azok nem könyörülnek meg rajtuk. Antyipin bizarr ötlete váratlanul új helyzetet teremt. A „vagány” sofőr kikiabál a Tajga szálló ablakából: „Polgártársak! Ki ad kölcsön száz rubelt?” — s legnagyobb megrökönyödésükre megjelenik az ajtóban az „angyal”, Homutov, aki felajánl száz valódi rubelt. A két szesztestvér számára a világ kifordult sarkaiból, s most már mindenképpen a „csoda” végére akarnak járni, meg akarják tudni az érthetetlen jöttét indítékát. S ekkor kezdetét veszi egy másik — paradox — anekdota. A kiküldetés „áldozatai”, a két bohém „munkába veszi” a jótevőt, egy székhez kötözik, s vallatni kezdik. Homutov szorult helyzetében töredelmes vallomást tesz. Szavaiból egy keserű-groteszk történet áll össze. Az agronómus hat éve készül beteg anyjához, hat éve szándékozik pénzt küldeni neki, amelyet mindig eltékozolt. Most végre megérkezett, de már túl későn, édesanyja meghalt. Lelkiismeretét megnyugtató minden módon szabadulni akart a „bűnös” száz rubeltől, úgy vélvén, hogy a „jótevény” — bár megkésített sőt kétes — adakozás enyhít majd valamit bűnén, csökkenti heves lelkiismeret-furdalását. Homutovot tehát nem az önzetlenség — amint a lumpok is sejtik —, hanem a bűntudat vitte a szokatlan cselekedetbe. Miután fény derült Homutov nagylelkűségének valódi indítékára, a groteszk-paradox helyzet lírai-elégikus hangulathá torkollik. Vaszjutát, a szobaasszonyt azonnal az üzletbe meneszti két üveg itókéért, hogy ihassanak az ügy szerencsés befejezésére, no meg az elhunyt emlékére.

Vampilov látszólag megbocsájto nevetéssel, fölényes elnézéssel viseltetik a kisszerű gazemberekkel szemben, de csak látszólag, mert célba veszi a bűnt, s hol tréfálkozva, hol gúnyolódva, de kérlelhetetlen pontossággal feltárja a különféle visszaéléseket és félrelépéseket, s nem hagy kétséget afelől, hogy a „legártatlanabb” vétek is mérgezi és veszélyezteti a társadalmat. Ugyanakkor az író nyers közvetlenséggel az emberi kapcsolatok kiüresedésének a veszélyeire is utal, mert lényegében rólunk, a kortársakról szól a történet, hiszen a mű legmélyén mi, az emberek vagyunk a célpont, akik magunk is oly gyakran hitelenek és bizalmatlanok vagyunk a jóra, az igaz emberségre.

Az *Angyali történetek* másik darabjában hol a való élet színét, hol a fonákját, hol egy rövid vígjátékot, hol a vígjáték — pontosabban „víg játék” — paródiáját láthatjuk: Ez a folytonos fénytörés tartja feszültségben a groteszk játékot. A *Kaland a főmestőrrel* mélyén ugyancsak egy gogoli ötlet rejlik, amelyet Vampilov modern tartalommal töltött meg. Az egyfelvonásos témájában, cselekménybonyolításában egy mába plántált *Revizor*-változat, s az író a tragikomikus játék mottójául nem véletlenül választotta Gogol szavait: „Mondhatsz, amit akarsz, ilyen dolgok megtörténnek, ha ritkán is, de megtörténnek.” Az egyfelvonásos története egy kis vidéki szállodában, valahol Szibériában, ugyancsak egy köznapi eseménnyel indul. A szenvedélyes szurkoló, Potapov egy fiatal lány szobájába téved kupadöntőt hallgatni. A folytatás már eléggé szokatlan. A mindenható szállodaigazgató, Kalosin — szokásos éjszakai ellenőrzését végezve — kiharcolja a hivatlan vendéget Viktória szobájából. Kalosin hirtelen rádöbben arra, hogy nem is tudja, kit dobott ki. A szálloda-portástól csak annyit tud meg, hogy Potapov egy moszkvai főmestőr. Mivel az igazgató nem tudja, hogy a főmestőr mit jelent, ezért valami magasrangú személyt, „fontos elvtársat” sejt benne. A hoteldirektorban veszedelmesen munkálni kezd a megfejtethetlen enigma. Keresi, kutatja a talányos ügy összefüggéseit, s mert sehogvsem találja, elképesztő iramban rombolja le saját és

környezete életét. A retorziótól való félelmében alakoskodni kezd, belezuhan Viktória ágyába, imitálja a „beteget”, a meghibbantat, végigjátszva a félelem, az önsajnálát, az önmegalázás paroxizmusát. Aztán igazi szívrohamot kap. Ebben a valóban életveszélyes pillanatban sok mindent megért az életből, s néhány pecre felül tud emelkedni saját, százalmas kis életén, amelynek torz — egyébként divatos — alapelve: felfelé nyalni, lefelé rúgni! A végzetesnek tűnő percben Kalosin gondolatban végigfut mozgalmas évein: „[...]” Hány foglalkozást végigcsináltam! Hány funkciót! Mi mindent vezettem én már életemben... Raktárat, gőzfürdőt, anyakönyvi hivatalt, éttermet. Működtem a cipőiparban, az árueelosztásban, a sportszektorban. Egyáltalán hányféle szektorban megfordultam. Hányféle emberanyaggal dolgoztam: turistákkal, hadirokkantakkal, meg mindenféle huligánokkal [...]. Persze mindenütt beugrott valami gikszer. Hol a leltárt találták hiányosnak, hol a képzettségemet. Sokszor bajba kerültem, de végül mindig megúsztam [...]. És aztán jött a főmegtőr [...]”⁴ A bűvös szó, a főmegtőr, a maga misztikusságával teljesen tönkreteszi Kalosint, mintegy kihúzza lába alól a talajt, s az úrhatnám, de üresfejű, mindig az árral úszó szállodaigazgatót, az „örök kádert” egy komikus, százalmas figurává degradálja.

Az egyfelvonásos másik groteszk félreértése is főleg Kalosint sújtja, ugyanis a bájos szállóvendég ágyában vergődő-izzadó férjet a belépő feleség. Marina — a helyzetet jogosan félreértve — in flagranti szituációban látja viszont. A „hűtlenség” láttán a felbőszült asszony gyenge jellemű szeretőjét, Kamajevet hívja támaszul. Kalosin szorult helyzetében, a „vég” pillanatában mindenkinek mindent megbocsájt, még az új párra is áldását adja, de az álszent szerető lemond a csábos szépasszonyról, Marináról.

A befejezés kimondottan vaudeville-szerű. Az igazgató jobban lesz, s időközben megtudja azt is, hogy a „félelmetes” főmegtőr nem más, mint tördelő egy nyomdában. A hír hallatán a már-már legyőzött Kalosin éledni kezd, fokozatosan visszatér az életkedve, újra magára talál, bár a bevallottakat már nem tudja semmissé tenni. Megleli régi hangját is, s már ismét mer és tud így nyilatkozni: „Tördelő? (kis szünet. Aztán Kalosin elkezd ellenállhatatlanul röhögni, de felnyög a fájdalomtól.) Tördelő (röhög és nyög). Egy kis szürke nyomdai egér? Nyomdász. Egy nulla!... Ólombogár!... Nyomdaféreg!... És hogy rámijesztett? Halálra rémített...”⁵

A tragikomikus játék a maga nyers eredetiségével, rusztikus szókimondásával azt is bizonyítja, hogy ma is vannak revizori helyzetek, gogoli figurák. A fiatal Vampilov éles szemmel vette észre, hogy a fejlődés legpozitívabb folyamatainak is vannak nem kívánt mellékhatásai, árnyoldalai, várt és váratlan ellentmondásai, amelyek görbe tükörben, groteszk megvilágításban még érzékelhetőbbé válnak. A drámaíró irigylésre méltóan érzi az időt is, az idő pátozát, meg nem ismételhető, soha vissza nem térő voltát. Ugyanakkor szereti összekeverni — miként a két egyfelvonásosban is — az életet a játékkal, a kínos valóságot az abszurd-szerű sztrorikkal. Végül is eredeti ötvözetet teremt, amelyben nem könnyű megvonni a határt, hol ér véget az egyik, hol kezdődik a másik.

A *Kaland a főmegtőrrel* egy nemes gondolatot is sugall, nevezetesen azt, hogy az élettől elrugaskodott, sokszor megtévedt emberről sem szabad le-

⁴ Alekszandr Vampilov: *Kaland a főmegtőrrel*. Budapest 1978. 46–47. l.

⁵ Uo. 45. l.

mondani, sőt minden módon segíteni kell, lehetőséget kell adni neki, hogy visszajuthasson a tisztességes, emberi életbe. Kalosinnak ehhez kívülről kellett szembenézni önmagával, el kellett viselnie a sors tréfás-kegyetlen játékát, de van remény, hogy mindezek után talán visszatál a becsületes emberek közösségébe.

Már az eddig elemzett darabok is bizonyítják, hogy Vampilov vonzódott a különleges, izgalmas embertípusokhoz, akiknek ádáz harca az élettel, vagy ha úgy tetszik, küzdelme a tartalmas életért, szüntelenül foglalkoztatta az író, s időről időre újabb művek — azaz újabb groteszk, paradox élethelyzetek — megírására inspirálta. Az első, egész estét betöltő drámájában, a *Júniusi búcsúzásban* (1965) — amely már a moszkvai Tyeatr (Színház) című lapban is megjelent — újra feltűnik néhány furcsa figura, akinek viharos életében azokat a momentumokat kutatja, amelyek elősegítik — elősegíthetik — azt, hogy az ember ember maradhasson. Koleszov, Zolotujev emberi habitusa erősen elüt az átlagtól, sőt eléggé kirívónak is nevezhető, de Vampilov mindent elkövet, hogy a bennük rejlő kevéske jót felkutassa és megláttassa.

A darab a diákvilágba vezet, az álmok, az ábrándok s szerelmek világába, amelynek szertelen-hangulatos miliójében egy nem mindennapi fiatalember, aki az igazságért nagy áldozatokra is képes, váratlanul szelet vet, majd vihart arat. Pedig igen kellemesen kezdődik minden. Az egyetem diákothónában két végzős hallgató, Masa és Vasza, esküvőjüket tartják. Koleszov, az évfolyam kedvence, a tehetséges fenegyerek, a lányok bálványa még nincs jelen a nagy eseményen, mert az utcán kóborol, hogy „felcsíphessen” egy „alkalomhoz illő”, látványos partnert. Szerencsétlenségére csak a rektor szolid lányába, Tányába botlik, aki nemet mond, s botrányos szállodai próbálkozása is balul sikerül. A társ nélkül maradt Koleszov az esküvőn már vezetéses ballépést követ el, mert az ünneplők közé betévedt rektort a sötétben fojtogatni kezdi — Repnyikov ugyanis a fény bekapcsolását követelte —, s mikor váratlanul felgyullad a villany, Koleszov megdöbbenve látja, hogy ki volt az „ellenfél”. A szigorú büntetés nem marad el, az ötödéves biológust kizárják az egyetemről, sőt a szállodai botrány miatt börtönbe is kerül. Kiszabadulása után az élet az első komoly választás elé állítja: a diploma vagy a szerelem? A vonzó fiatalember ugyanis meghódította a rektor lányának a szívét, ami azonban koránt sincs inyére az apának.

Koleszov létfontosságú döntés előtt áll, hiszen a sorsa forog kockán. Az író ez a kritikus pillanat — a választás döntő perce — érdeklí a leginkább, mert itt van a konfliktus lényege is. A kicsapott diák, aki szinte észrevétlenül átvette volt börtöntársa, Zolotujev „filozófiáját” — „minden eladó és megvásárolható, csupán összeg kérdése” —, viszonylag könnyen jutott el az áruházig, hiszen tudományigénye nem párosult magasabbrendű etikával.

Koleszov elfogadja a rektor aljas kompromisszumát, s diplomás ember lesz. Vampilov a rektor szájába adott remek „monológgal” azonban teljes pontossággal megmutatja, hogy a félbemaradt tudós, az adminisztrációban kéjelgő Repnyikov amoralitásában messze túltesz a könnyelműen megtévedt „fenegyereken”.

Repnyikov: (Koleszovhoz) [. . .] Látom, hogy gyűlöl. De tulajdonképpen miért? Próbáljuk meg kielemezni [. . .]. Mikor annyi éves voltam, mint maga s a tudósok közé akartam jutni, velem is valami hasonló történt [. . .]. Bizony, bizony. Ez akkor történt, amikor erőnek erejével azt akartam bizonyítani, hogy tehetségesebb vagyok, mint amilyen a valóságban voltam.

A főnököm, a séf, ahogy most maguk nevezik, egyszerűen ostoba alak volt. Ma már olyan ostoba alakot keresve sem találni. Az első megalkuvásom lényege az volt, hogy nem vettem észre — pontosabban képes voltam ezt a látszatot kelteni —, hogy micsoda ostobaságokat művel a főnököm. Pont az ellenkezőjét tettem [...] S ezért hálából segített, hogy előrejuthassak. Így volt [...]. S azóta folytonosan jöttek, hogy úgy mondjam, a szolgálathól kifolyó megalkuvások [...]»⁶

Több Vampilov-darabban a főhős kiárusítja magát vagy érzelmi árulást követ le. A *Júniusi búcsúzás*ban Koleszov áruba bocsájta szerelmét a diplomáért, de a későbbi művek alakjai, mint Zilov (*Vadkacsavadászat*) egyszerre két nőt csap be, a feleségét és a szerelmét, Samanov (*A múlt nyáron történt*) pedig megúnt szeretőjétől megkésve jut el az igazi szerelemig. A hősök tettei jelek, szimbólumok, amelyek egy korszak etikai paradoxonait is kifejezik.

A vampilovi hősök — Koleszov, Samanov — lelki újjászületéséért, etikai megtisztulásáért az árat nemcsak ők maguk, hanem szerelmeik — Tánya, Valentyna — is megfizetik. Ez is a Vampilov-dráma egyik jellegzetes vonása. Mindebből következik, hogy az író a *Júniusi búcsúzás* záróepizódjában is tartogat számunkra meglepetést. A történeteken feldult Koleszov ugyanis széttepi friss diplomáját, hogy megszabaduljon az amorális kolonctól, és ismét szabad ember lehessen, s idővel talán Tánya rokonszenvét és szerelmét is visszaszerezhesse. A darab végén Vampilov finom érzékkel elkerülte Tánya és Koleszov életútjának összekapcsolását, a keserűbb realitás mellett döntött, csupán a jellegzetes írói üzenet hallatszik ki a fináléból: A reményt sohasem szabad feladni!

A vígjátékban van egy érdekes, jellemző betét, Zolotujev sorsdarabja. A céltudatosan harácsoló konjunktúralovag mindent elkövetett, hogy háza, nyaralója, autója legyen. Mikor lebukott, a revizornak áldozta volna minden összeharácsolt vagyonát, de az nem fogadta el. Ez volt élete első veresége, némi képp értetlenül is állt előtte. „Zolotujev [...] csupán másodlagos figura a darabban, pedig a színmű alapgondolatát tekintve igen fontos szereplő. A műfaj minden törvényét felrúgva háromoldalas monológot ad elő, melyet partnere még a színpadi életszerűség kedvéért sem szakít félbe egyszer sem [...]. A monológ egy korrump öregember panasza, aki véletlenül tisztességes emberbe botlik. Sehogy sem tudja elhinni, hogy az illető megvesztegethetetlen, hiszen mindenki az, csak az a lényeg — amint már korábban idéztük —, hogy az ember eltalálja az összeget. Zolotujev megsértődik, felháborodik a tüntető tisztességen, a még büntetése letöltése után is meg van róla győződve, hogy fölöslegesen ült, nyilván keveset adott.”⁷ Zolotujev, a megrögzött, a reménytelen típusok egyike, akikből idővel a Zilov-félek lesznek.

A nemzedéki kérdés is felvillan egy pillanatra a *Júniusi búcsúzás*ban Tánya és Repnyikov kapcsolatában, de ez a problémakör Vampilov művészetében sohasem kerül igazából előtérbe. Ez inkább az idősebb drámaírók, Arbutov és Rozov világa. A vígjátékban főleg fiatalok vannak, s ezek az atmoszférateremtő mellékszereplők, mint Bukin, Masa, Frolov, Gomira, a vidám fiú, a komoly fiú, a csinibaba, a szigorú lány s a többiek, kedélyesen szellemesked-

⁶ Alekszandr Vampilov: Júniusi búcsúzás. — In: Irodalmi Szemle, (Pozsony) 1972, 9—10. sz., 893. l.

⁷ Vlagyimir Laksin: A vampilovi hősök napjai és évei. Budapest 1978. 180. l.

nek, élcelődnek, vitatkoznak, jelenlétükkel megadják az esküvővel induló és záruló, keretes darab colour localját.

A *Júniusi búcsúzás* dramaturgiai szerkezete, drámai dinamikája természetesen még hagy kívánnivalókat maga után — a jelentős mondanivalót tartalmazó jelenetek összeillesztése néha esetleges, az erők elosztása egy kissé leegyszerűsített —, de az kétségtelenül érezhető a még egyenetlen műben is, hogy azt merész tehetségű, nagyra hivatott művész alkotta.

A darab első változata mindössze öt lapot tett ki. Arbuzov ösztönzésére azonban — akihez Vampilov nagy bátran beállított a művecskével — kibővítette és átdolgozta az érdekes ötletet, amely még úgy végződött, hogy Koleszovnak megbocsájtottak s visszafogadták. A második változat összekuszálta, megkurtította az eseményeket, s ezért az egész vígjáték szerkezete megrogyggyant. Az 1972-ben készült harmadik s egyben végleges változat az első verzió erőnyeire épült, s nagyszerűen példázza azt a közismert tényt, hogy a színpadi interpretáció mássá — jobbá vagy rosszabbá teheti a drámai művet. A szerző és a moszkvai Sztanyiszlavszkij Színház művészeinek alkotó kapcsolatából egy újszerű, izgalmas vígjáték született. A színházi kollektíva még arra is rá tudta beszélni Vampilovot — aki egyébként minden próbát végigült — hogy az eredeti finálét — Koleszov teljesen magára marad, s számára egyelőre nincs megbocsájtás — megváltoztassa, s az legyen a mű végkicsengése, hogy Tánya nem fosztja meg a fiút minden reménytől, sőt a közeli jövő talán a megbocsájtást is meghozhatja a megtévedt Koleszov számára.

Vampilov művei külön-külön is figyelemre méltóak, ugyanakkor a vampilovi színház egységes rendszerébe is szervesen beleilleszkednek. Ezt látszik alátámasztani az a két, 1967-ben készült darab is, amelyek címében is már szimbolikus értelmű mondanivaló rejtőzött. Az *elsőszülött* és a *Vadkacsavadászat* egyaránt elromlott életeket, elrontott élethelyzeteket vázoltak fel, amelyek központi figurái — minden különbségük és szörnyűségük ellenére — reális, cáfolhatatlanul konkrét, mai emberek. Az író egyfolytában ezek a nem mindennapi jellemek érdeklik, amelyek kiélezett, paradox néha anekdotikus szituációkba kerülnek — amit nem győzünk elégszer hangoztatni —, majd lemeztelenítve hőseit, Vampilov felderíti azok legbensőbb énjét, lelkük legbonyolultabb, legtitkoltabb rezzenéseit is. Egyik drámai művében sem a történet a fontos — bár a legtöbbször az is megrökönytető és lenyűgöző —, hanem a szereplők belső élete, az emberi viszonyok belső szálai. A különleges hősök sorsa rendszerint hirtelen változik meg, amikor kilépnek a passzivitásból, a közömbösségből, az álmos létből, amely általában csak átmeneti állapot náluk, mert egy döbbenetes esemény vagy paradox, összekuszált helyzet rádöbbeníti őket arra, hogy nagy erőfeszítések árán még visszatálálhatnak a normális emberi életbe.

A már említett *Vadkacsavadászat* és *Az elsőszülött* — amint a többi Vampilov-darab is — nehezen elképzelhető szituációkkal kezdődik. A *Júniusi búcsúzás*ban Koleszov az utcán ismerkedik meg rektora lányával, aki döntő események részese lesz, *Az elsőszülött*ben a két jópofa „vagány”, a trükköket kedvelő Buszigin és Szilva, lekésván az utolsó éjszakai járatot, a sors szeszélye folytán a hiszékeny Szarafanov házába kerül, a *Vadkacsavadászat*ban rosszindulatú tréfából a barátok halotti koszorút küldenek a még élő Zilovnak, de az *Angyal történetek* is a véletlenrel indítanak. Ezek a talányos nyitójelenetek mintegy a drámák kifutópályái, ezután következnek a történetek, majd a lehetséges megoldások és válaszok sokfélesége, mert a mindennapok valósága

— mondja Vampilov — általában bő választékot kínál, csak tudni és merni kell választani, hiszen az élet — írja egyik elbeszélésében „[...] a legnagyobb, a legtökéletesebb, a legigazibb színház.”⁸

A meglehetősen durva tréfával kezdődő vígjáték, *Az elsőszülött*, a kissé álmodozó, kissé öntetszelgő Szarafanov széthulló családi életébe vezet bennünket, amelybe váratlanul betör a két dörzsölt éjszakai hősszerelmes, és Buszigin, a családfő legidősebb fiának adva ki magát, a névhitörklással kezdetét veszti egy szemérmetlen, szégyentelen játszadozás. Szarafanov valójában megőrül a hirtelen felbukkant elsőszülöttnek, hiszen élete feszültségekkel, hazugságokkal terhes. Lánya, Nyina, vőlegényével, Kugyimovval végleg el akarja hagyni, fia, Vaszenyka a nála kétszer idősebb szépasszonyt, Makarszkáját ostromolja szerelmével, maga Szarafanov, a naív, ifjúkori álmokat kergető öreg zenész pedig csupán esküvőkön és temetéseken játszik, de zeneszerzőként tisztelteti magát. A kellemes változásokkal kecsegtető csalást mindnyájan elhiszik, Buszigin és Szilva szinte belenőnek a családba. Kiderült az is, hogy a véletlen hozta környezet minden tagja voltaképpen egy ilyen hazugságra várt, nevezetesen arra, milyen jó érzés, hogy valakihez tartozhatnak. Vampilov azonban tovább bonyolítja az eseményeket, szinte az abszurdumig fokozza azokat. Buszigin őszintén beleszeret a bájos „húgba”, Szilva pedig megkörnyékezi a buja Makarszkáját. A szerelmes medikus önelleplezése sem okoz tragédiát, sőt — mintegy közkívánatra — tovább is játssza kényszerű szerepét. Az emberi melegségre olyan nagyon vágyó Szarafanov meg is fogalmazza a szép tanulságot, amely írói üzenetként is felfogható:

„Mindez, ami történt, nem változtat semmin. Vologya, gyere ide... (Buszigin odamegy hozzá. Most ő, Nyina, Vaszenyka és Szarafanov egy csoportban állnak, Makarszkaja a kanapén — mint meghatott szemlélő) Akárhogy is legyen, én is fiamnak tekintelek. (Mindhármukhoz) Ti a gyermekeim vagytok, mert szeretlek benneteket. Akár jó vagytok, akár rossz, egy biztos, szeretlek benneteket, és ez a legfontosabb.”⁹

Mint láttuk, az ad abszurdumig fokozott játékban a leleplezés sem vezetett tragédiához, mert a komédiai elemek végül is felülkerekedtek. Ahogy a valódi családi kapcsolatok helyébe a lelki-baráti kontaktusok léptek, úgy csökkent a darab dramaturgiai feszültsége. Lényegében a mesterségesen felszított drámai konfliktus egy vígjátéki megoldásba torkollott. Mindez nem homályosítja el a mű tényleges értékeit, többek között azt, hogy a Vampilov újra megmutatta, a Buszigin-félék azon hősök közé tartoznak, akiknek külleme és belső arculata igencsak ellentmond egymásnak, hiszen a sportos, vagány külső érzékeny lelket takar. Az életben sokat csalódott és tévedett Szarafanovból sem vészett ki az emberszeretet, a jobbra és szebbre való törekvés oltathatlan vágya. Bár alkalmi zenésszé züllött, a komolyabb zene iránti vonzalma nem halványult. Elhagyta nagy szerelmét is, de maga a szerelem örökös nosztalgiaiént tovább élt benne. Egy érzékenyült pillanatában a fiává fogadott Busziginnek váratlanul kitárulkozik: „Begyepesedni, megpenészedni, aprópénzre váltani a tehetségem — nem, soha! [...] Minden ember alkotónak születik, s a maga szakmájában mindenkinek a tehetségéhez és képességéhez mértén úgy kell alkotnia, hogy az maradjon meg utána, ami benne a legjobb

⁸ Александр Вампилов: Солнце в анстом гнезде. — In: А. В.: Белые города, Москва 1979.

⁹ Alekszandr Vampilov: A megkerült fiú (Az elsőszülött) Budapest 1975. 106. l.

volt.¹⁰ A korlátlan bizalmat, az életbe vetett végtelen hitet sugárzó, helyenként azonban teatrális játéknak tűnő darab megmutatta, hogy írója ismeri a valóság objektív mozgatóerőit is.

Szokásához híven Vampilov *Az elsőszülöttet* is többször átdolgozta. A legelső változat *Intelmek gitárszó mellett* címet kapta (Szilva gitárral szórakoztatja környezetét), ezt követte a *Találkozás a peremkerületben* (ott játszódik a cselekmény), majd a *Peremkerület*, s végül *Az elsőszülött* (másképp: *A megkerült fiú*).

Az első változat csupán egy sablonos, külvárosi szerelmi történetet ígért. Az átdolgozások — az etikai példázatokkal, a filozófiai mélységekbe hatoló epizódokkal — már egy vérbeli Vampilov-darabot eredményeztek. Fontos hangsúlyt kapott a szertelen és megbízhatatlan Buszigin és a harmonikus, kiegyensúlyozott Kugyimov szembeállítása, ugyanis kettőjük párviadalából az ellentmondásosabb jellem, de az életet a maga bonyodalmas szövevényében jobban ismerő medikus került ki győztesen. Őt választotta Nyina, s valóban ő illik inkább a családba. A pszichológiai momentumokkal felduzzasztott, néhány remek jelenettel — Makarszkaja és Szilva enyelgésével, Vaszenyka féltékenykedésével — kibővített vígjáték került be az író posztumusz kötetébe.

A Vampilov-drámákban az eredeti ötletek igencsak széles skálán mozognak: a kisszerű, pimasz szerepjátszástól, az utcára kiabált „bánattól” egészen az élőnek küldött koszorú morbid-groteszk tréfájáig. A *Vadkacsavadászat*, amely az utóbbi kihívó epizóddal indít, fényesen bizonyítja, hogy szerzője művészetét a gunyoros szemlélet, a célba találó szatirikus látásmód éppúgy jellemzi, mint a humánus megértés s a végtelen bizalom. Vampilov legbonyolultabb, legáttételesebb drámája, a *Vadkacsavadászat*, egy áleszme, egy hamis menedék, a céltalan lét persziflázsa. Zilov számára a „vadkacsavadászat” csupán önigazolás, játékos illúzió, a lét, az élet illúziója. Ez a nem igazi vadászat, csupán egy pótcsalekvés, vágyalom, egyfajta kábítószer, de mégis ez a bonyolult szimbólum mozgatja a darab cselekményének apparátusát, a drámai mesét, amely több apró epizódreklémből áll. A világirodalom a „vadkacsán” kívül, amelyet Vampilov nagy merészen újra elővett, ismer még néhány klasszikus szimbólumot, s ezek közé tartozik Csehov „sirálya” is.

A *Vadkacsavadászat* újabb művészi bizonyítékokat szolgáltatott ahhoz, hogy az író kitűnő érzékkel osztályozza hőseit; amíg a Koleszov- és a Samanov-félékből az élet még csinálhat értékes embereket, addig a Zilov-típusúak — érzékelteti a szerző a színmű kapcsán — már a minimális reményt is eljátszották, mivel a cinizmus, az érzelmi-erkölcsi közömbösség, mondhatni a nihil teljesen úrrá lett rajtuk. Vampilov hősei rendszerint engednek a könnyebb út csábításának és olyan láncreakcióba bonyolódnak, ahol az első kompromisszum szüli a többit, és ezek követik végig életük történetét. A hősöknek végül már nincs hatalmuk a saját életük fölött. Zilov is csupán arra képes, hogy nap mint nap kétes kompromisszumokba bocsájtkozzék és megfertőzze környezetét, de mindezt maga is érzi, s egy gyenge pillanatában őszintén meg is vallja feleségének, Galinának: „Agyonkínoztalak, de esküszöm neked, hogy én is utálok ezt az életet [. . .]. Igazad van, nekem minden közömbös, minden a világon. Nem tudom, mi van velem. Nem tudom . . . Csakugyan nem volna szívem? [. . .]. Semmim sincs, csak te egyedül. Ma végképp rádöbbsz erre, hallod? Mim van nekem, rajtad kívül? A barátaim? Nincsenek nekem barátaim. A nők?

¹⁰ Uo. 36. l.

[. . .]. Igen, azok voltak, de minek? Nincs szükségem rájuk, hidd el nekem . . . Mi marad még? Talán a munkám? Atyaúristen! Érts meg végre: Lehet mind ezt őszintén kedvelni? Egyedül vagyok, egy szál magam . . .”¹¹

A sokszor Csehov Ivanovjára emlékeztető Zilov egész élete egy üres járat, egy hamis színjáték, egy negatív tanulság, de tele eseményekkel, amelyek viharfelhőként gyülekeznek a modern „felesleges ember” feje felett. A botrányos lakásszentelő, a házibuli, a kávéházi ivászatok, a hivatali csalafintaságok, a szerelmi kilengések már előrevetítik sötét árnyékukat. Az anti-hős esztelen cselekedeteivel maga szakítja ketté azokat a szálakat, amelyek az élethez kötik; elhagyja hűséges feleségét, durván lemond a romlatlanságot és szépséget ígérő szerelméről, Irináról, kibírhatatlan barátaival s a hivatalnoktárssal, Szajapinnal, a kedvenc pincérrel, Gyimával, főnökét, az öregedő Kusakot eldobott szeretőjével, a férfiakat csak „szeszi”-nek becéző Verával akarja összehozni, munkahelyén hamis jelentést készít, sőt nem megy el apja temetésére sem. A gyász óráiban Irinával folytatott kávéházi beszélgetése nem hagy semmi kétséget afelől, hogy végleg elvesztett.

„Zilov: El kell utaznom.

Irina: Mikor?

Zilov: Most azonnal. Csak elbúcsúzunk, és már megyek a repülőtérre.

Irina: Szeretnék enni valamit.

Zilov: Nagyszerű ötlet? Tudod mit, megvacsorázunk. És iszunk valamit, jó? (Harsányan) Gyima! . . .

Irina: És a géped? Eléred még?

Zilov: (elkomorodik): Igazad van . . . Igyekezniem kell. (Megjelenik a pincér)

Pincér: (Zilovhoz) Hívtál?

Zilov: Igen (rövid szünet — határozatlanul) Hozz valamit enni, meg egy kis bort . . .

Pincér: Mit hozzak enni?

Zilov (Irinához): Mit ennél?

Irina: Amit te, én is azt.

Zilov (hirtelen elhatározással): Két bífsteket. Valami hideget, egy üveg bort és két deci konyakot.

Irina: Nem késed le a gépet?

Zilov: Majd elrepülök holnap . . .”¹²

Az egész darab lényegében az értelmetlen kalandokban, a vad tivornyákban, önpusztító botrányokban tetszelgő, szellemileg-érzelmileg teljesen kiüresedett Zilov belső monológja. Ez az anti-hős azt szeretné elhitetni magával, hogy a környezete áldozata, holott éppen a fordítottja az igaz. Lassacskán azonban eljut addig, hogy már saját aljasságai sem okoznak neki örömet, jól lehet annyira elsajátította a behízelt szónoklást, az üres és szép szavak poézisét, hogy néha már magának is hisz. Óriási színész veszett el benne, aki egész életét egyetlen, folyamatos szindarabbá változtatta, de határtalan egoizmusa és önimádata végül is az élet színpadáról is kiszorította. „Vampilov mesterien tárja fel Zilov természetét a hős szinte a jellegtelenségig lecsupaszított beszé-

¹¹ Alekszandr Vampilov: Vadkacsavadászat. Mai szovjet drámák. II. köt. Budapest 1980. 407. l.

¹² Uo. 399—401. l.

dével. Zilov bágyadtan és kellenetlenül beszél a munkáról, fecseg a barátaival, ingerült a feleségével, kéjsóvár-gyengéden dorombol Irinával, leplezetlenül goromba a megunt Verával és végül határozottan, szinte katonásan parancsolgat a pincérnek — itt a legmagabiztosabb, itt — költő „az élet ura”.¹³

Az igazi barát, a pincér Gyima fontos dramaturgiai funkciót tölt be a drámában. Ő Zilov alteregója, gyakran antipódusa, mondhatni részeges énjének józanabb fonákja. A köztük lévő különbség talán abban van, hogy Gyima gondosan vigyáz magára és a látszatra. Zilov még ezekre sem. A moral insanity-ben szenvedő „viveur” még arra is képes, hogy arcátlan pimaszsággal tárja fel legjobb barátja előtt gátlástalan életfilozófiáját: „Például itt vagyunk mi ketten, mi is barátok vagyunk. Aztán, mondjuk, én mégis eladlak egy kopejkáért. Aztán összetalálkozom veled az utcán, és azt mondom neked: Öregem, szereztem egy kopejkát, gyere, úgy szeretlek. Igynék egyet. Te meg először velem, iszol velem. Aztán megöleljük, megcsókoljuk egymást, pedig jól tudod, honnan van az a kopejkám. De azért velem jössz, mert torkig vagy már mindezzel, és füttyölsz arra, hogy honnan került az a kopejkám Aztán másnap megint találkozol velem, és kezdődik minden előről . . .”¹⁴ A dráma végén Gyima visszavág az erkölcsi hullává züllött Zilovnak, mikor a szemébe mondja, hogy még „vadásznak” is alkalmatlan, miután a szánalmas barát túlélte a színpadiasan előkészített öngyilkosságot is, amint mindent megúszott az életben, folyton csak megúszott valamit

A vampilovi életműben legtöbbet vitatott modern társadalmi drámában, a *Vadkacsavadászat*ban, az író „helyzet-magyarázó emlékezőségeket fűzött egybe, teljesen reális köznapi történeteket, nem pedig álomvidéket járta végig hőisével. Lélektanilag logikusan juttatja el Zilovot az öngyilkossági kísérlethez vezető lelkiállapotba. Szabályos és célirányos a jelen és múlt idő váltogatása is a cselekmény kibontásakor. Afelől sincs kétségünk (ha a színművet alaposan elolvassuk), hogy mennyire kiszámított — az interferáló jelen és múlt idejű jelenetekben — a pszichológiai motívumok fokozatos felhalmozódása, amely a keseű, majdnem tragikus végkifejlet végső eredője és indítóka.

Vampilov ezer szállal köti erőtlenül vergődő antihőst a napi valósághoz. Jelleme lehetetlenségét, lényének társadalmon kívüliségét a realitásokból fakadó erkölcsi szabályokkal szembesíti. Irreális viselkedését és a valóság fölött lebegő életvitelét az elfogadott társadalmi normák esztelen tagadásaként, irracionális — és nevetséges — lázongásként szatírával ábrázolja.”¹⁵

A *Vadkacsavadászat*ban sűrítve vannak jelen Vampilov írói erényei: közéleti érzékenysége, modellteremtő ereje, groteszk világlátása és morbid humora. E különleges drámája lényegében egy nagy szimbólum: A mű, a jellemek hangulata gyakran Csehovot idézi, sőt Zilovnak a „vadkacsavadászat” nagyjából ugyanaz, mint a három nővérnek Moszkva, de ezen belül külön figyelmet kell fordítani a címszereplő jelképére, annak egyszerre költői-nosztalgikus és groteszk-fintoros kettősségére. A parazitaként élő Zilov alkalmankint romantikus álmokat kerget, a természetbe vágyik felüldülni, megtisztulni, de valódi „züllött énjé mindig felülkerekedik. Vampilov e legkiélezettebben meg-

¹³ Szergej Borovikov: Vampilov drámáiról. — In: Szovjet Irodalom 1980, 10. sz., 161. l.

¹⁴ Alekszandr Vampilov: Vadkacsavadászat. Mai szovjet drámák. II. köt. Budapest 1980. 412. l.

¹⁵ Iszlai Zoltán: Vampilovból — elégtelen. — In: Színház, 1980 1. sz., 21. l.

formált figurája, akit sorsa — ellentétben az író többi hőseivel — jóformán semmilyen reménnyel sem kecsegtet, ez a saját hazugságrendszerébe belefáradt, örökké másnapos emberi karikatúra sajnálatos módon mások életét, egész környezetét is megmérgezte. Galinát, aki még gyermeket is várt tőle, érzelmében, hitében tépázta meg, a szerelemtől elvakult. Zilov lejárt lemezeit is élvező, kislányos Irinát legtisztább, leghamvasabb álmaitól fosztotta meg, munkatársát, Szajapint is rendszeresen „átvágta”, de kétes jellemű barátját, Gyimát sem kímélte meg otromba tréfáitól. Zilov egyre halmozódó anti-tettei végül is azt igazolják, hogy a gyalázatos barátok arcátlan ajándéka, a halotti koszorú, nem egészen alaptalan, mert korunk „felesleges embere” tulajdonképpen erőkölsileg halott.

A *Vadkacsavadászat* először az irkutszki *Angara-almanach*-ban jelent meg 1970-ben, majd a vidéki premierek után csak 1978-ban — jóval az író halála után — jutott el a darab a moszkvai Művész Színházba, aztán már gyors egymásutánban következtek a hazai és külföldi sikerek.

A *Vadkacsavadászat* tragikus kicsengése után legutolsó farabjában, *A múlt nyáron történtben* (Múlt nyáron Csulimszokban, 1972) Vampilov az igazi drámaig jutott el. Az író egyik legfőbb művészi sajátossága az, hogy jellemekből kibomló kollektív sorsanalízist tud adni, remekül rajzolódik ki e dramaturgiai felépítésében Csehovra utaló műből, amelynek központi hőse, Samanov, a kitörési vágy egyik legérdekesebb megtestesítője. A hamis illúzióktól való szabadulás igénye első, meglehetősen homályos kifejezőjének, a *Mezőre nyíló ablakok* Tretyjakovjának a megformálásától alig nyolc évre volt szüksége Vampilovnak ahhoz, hogy *A múlt nyáron történt* minden tekintetben bonyolultabb és színesebb vizsgálóbírójának portréját megalkossa. Samanov, a kompromisszumok hinárjába süllyedt, a tehetetlenség fogságába került nyomozó úgy téblábol, mintha sekély állóvízben úszkálna. Csalódott az életben és önmagában egyaránt. Mindent un, az otthontalanságot, a munkáját, a tajgát, a barát-nőjét. Voltaképpen tisztességes ember, de elvesztette bizalmát az igazságban és az emberekben. Samanov korábbi, nagyvárosi sorsa is sok tanulságot rejt magában, de csulimszki újjászületésének története fokozott mértékben azt sugallja, hogy nem lehet fél szívvel élni az életet, legyen szó bár szerelemről, meggyőződésről vagy kötelességről. Amíg a *Vadkacsavadászat* hőse amorális tetteivel önmagát zárta ki a tisztességes társadalomból, addig *A múlt nyáron történt* vizsgálóbírója az igazságért vívott harc áldozataként kényszerült otthagyni megszokott életét. Zilov már reménytelen alak, Samanov viszont még képes az újabb áldozatokat is vállaló visszatérésre. Bár mindketten elvesztették életcéljukat, az egyik a „vadkacsavadászat” lázálmában él, a másik — egészen fiatalon — a nyugdíjról álmodik, de az utóbbi, az erősebb jellem, visszatálal a normális életbe, lemondva az igénytelenebb vágyakról a keményebb valóság ígérte tartalmasabb örömeiért.

A múlt nyáron történt meglehetősen vontatottan kezdődik, de az expozíció apró, hétköznapi tényeiből lassan összeáll a dráma. A kis szibériai település, Csulimszknál álmos, egyhangú életét látszólag semmi sem zavarja: Kaskina a gyógyszeresznő önfeladat viháncol jóképű szeretőjével, a tajgába menekült Samanovval, Ilja Jeremejev, a kiöregedett vadász, a nyugdíj reményében lázasan kilincsel, a nagyhangú, de jólelkű Horosina, a teázó vezetője, közeli ismerősként tréfálkozik minden vendégével, fia, a nyegle és vad Paska a kedves és ártatlan pincérlány, Valentyina után futkos, Horosina férje, Gyorgacsev pedig naphosszat felesége számlájára iszogatót.

A dráma hőseinek erkölce már az expozícióban érdekes módon méretik meg. A teázó előtti szép kiskerten szinte valamennyien mindig átgázolnak. Valentyina azonban minduntalan rendet csinál benne. A csehovi tradíció, a finom szimbólumok továbbélésének egyik legszebb példája a mű kiskert-motívuma, amely egyúttal üzenet is a jobbért munkálkodás reménytelen nehézségeiről és örök újravállalásáról. E szimbólumban éppúgy benne rejlik a Samanovba titkon szerelmes Valentyina nemes jelleme, a naív, tiszta lény legféltettebb érzelme, mint a dráma egyik alapgondolata.

A kiskert-szimbólum lényege a darabban egy egészen köznapí beszélgetésben tárul fel:

„Valentyina: Hát . . . tényleg nem érti? (Samanov a fejét rázza) Ha maga sem érti Azt gondoltam, hogy maga legalább megérti.

Samanov: Mondom, hogy nem értem.

Valentyina (vidáman): Hát akkor elmagyarázom [. . .] Azért hozom rendbe mindig, hogy ép legyen.

Samanov (elneveti magát): Én pedig azt hittem, azért hozod rendbe, hogy letiporják

Valenryina (most már komolyan): Azért hozom rendbe, hogy ép legyen.

Samanov: De minek Valentyina? Mihelyt jön valaki

Valentyina: Akkor újra rendbe hozom.

Samanov: És aztán . . . ?

Valentyina: Aztán megint . . . amíg csak meg nem tanulják, hogy szépen körbe jöjjenek”.¹⁶

A dráma kiskert-jelenete kapcsán feltétlenül tennünk kell egy rövid kitérőt, mintegy újra bizonyítandó, hogy egy remek színházi előadás a legjobban megkomponált művet is megemelheti. A világhírű leningrádi rendező, Georgij Tovsztonogov színpadán *A múlt nyáron történt* teázója előtt valódi kiskert állt, amelyet gondosan körülsegezett, igazi fakerítés védett. Mikor valamelyik vendég belerúgott a lécebe, rátaposott a virágokra, hallatszott a recse-nés, látszott a pusztulás. Ezek a naturisztikus jelenetecskék nemcsak megkönnyítették a mélyértelmű szimbólum értelmezését, de fel is fokozták annak értelmét. A színházi megjelenítés általában is plasztikusabbá, nagyszerűbbé teheti a drámát — mint idézett példánk is bizonyítja —, sőt olyan apróbb, de nem jelentéktelen momentumokat is felszínre hozhat, amelyek az olvasás során, a sorok között talán elveszhetnek.

Visszatérve a dráma lassan bontakozó expozíciójához, váratlan fordulat tanúi lehetünk. A darab egyhangúan hömpölygő eseményei hirtelen éles konfliktusokba, emberi tragédiákba sűrűsödnek. A konfliktusok minden szála a dráma két központi hőséhez, Valentyinához és Samanovhoz vezet, hiszen a látszólag szerelmi háromszögtörténetnek, az elő- és utójátéknak igazi szenvedő alanyai ők ketten. A nagy drámai robbanáshoz, a katharzishoz — Vampilov kedvenc szóhasználatával élve — a „körülmények összetalálkozására” volt szükség. Kellett hozzá Paska becsstelen kalandja Valentyinával a „szerelem” nevében, Samanov bukása az igazságért vívott harcban, önkéntes csulimszki „száműzetése”, a féltékeny szerető, a későn felismert, tiszta szerelem Valentyina iránt, a Paskával folytatott ádáz vetélkedés, de talán ide kell sorolni a vén taj-

¹⁶ Alekszandr Vampilov: *Múlt nyáron Csulimszkban*. Budapest 1973. 47–48. l.

gai vadász emberi tragédiáját, az elmagányosodás borzalmát, Horosina fájdalmas sorsát, s az ostoba Mecsetkin szólamok mögé rejtett sikertelen életét is. A legfontosabb körülmény az összes közül azonban az, hogy a biztos egzisztenciát, a szép feleséget, a városi életstílust etikai megfontolásokból feladó, illetve a kis Csulimszkra cserélő Samanov életében hirtelen felragyog egy újfajta boldogságot ígérő, mindent megszépítő szerelem, amelynek fényében és melegében a vizsgálóbíró ismét önmagára talál, újra tette kész ember lesz. Samanov újjászületése tehát nem a hivatali és erkölcsi kötelesség felismerésével kezdődik, hanem a szerelemmel, amelyet Valentyinának köszönhetett, ennek a csodálatos lánynak, aki Paska durva erőszakja ellenére is tiszta és nemes maradt, és jóságával, szívével Samanov összetört életét éppúgy rendbe hozta, mint a sokszor feldúlt kiskertet. A lelki fásultságból magához tért vizsgálóbíró talán ismét elmegy a városba, hogy a régi csúnya ügyben — egy helybeli hatalmaság gázoló fiát felmentették — a bizonyítékok ismeretében a valódi tettes ellen tanúskodjék.

A múlt nyáron történt olyan, mint egy jól megkomponált szimfonikus mű, amelyben minden szólam egyaránt fontos s csak együtt teljes és egész. De a szólamok külön-külön is jelentősek, hiszen a tajgai vadászatokba belerokkant, a magárahagyott, a megérdemelt nyugdíjért hiába kilincselő Jeremejev, a saját lánya, Valentyna lelkét nem értő Pomigalov és a teljesen elvadult, szabadságát is önkényesen megtoldó Paska sorsdarabjai önmagukban is jellemeznek és bírálják. A darab fináléjában — amely teljesen a csehovi szimbólumrendszer jegyében fogant — a nemzedékek kézfogásának a gondolata is felcsillan, ugyanis az ábrándos Valentyna és a megfáradt Jeremejev, a két legtisztább ember hozza ismét rendbe a kiskertet.

Vampilov e legérettebb alkotásában gyakran felerősödnek a csehovi hangok. Van a drámában egy igen jellemző csehovi motívum, az úgynevezett „félrehallás”-motívum, amely külön is figyelmet érdemel. A „félrehallás” azt jelenti, hogy a hősök beszélnek ugyan egymáshoz, de nem mindig értik egymást, azaz az egyik önmagában gondolkodik, ezért „mást” válaszol, vagy válaszába beleszövi az őt külön foglalkoztató, de oda nem illő gondolatot. Ilyen Andrej—Ferapont (*Három nővér*) típusú dialógusok folynak néha *A múlt nyáron történt*-ben Kaskina és Samanov, Valentyna és a titkos imádó Mecsetkin között. A „félrehallás” legjellemzőbb és legeredetibb példáját Gyorgacsev és Jeremejev beszélgetése szolgáltatja:

„Gyorgacsev: Rosszul állnak az ügyeid, testvér.

Jeremejev: Bizony cudarul. Szarvas nincs már, állat alig van a Tajgában, a karomat valami fájás bántja — nagyon is cudarul. (Váratlanul) Te mondd, hogy kell elintézni a nyugdíjat?”¹⁷

Az író barátainak tanúsága szerint Vampilov nem volt teljesen elégedett művével, maga is érezte a kisebb-nagyobb dramaturgiai döccenőket, egy-egy epizód kidolgozatlanosságát. Szándékában állt — amint Valentyna sorsával kapcsolatban meg is tette —, hogy néhány esetben változtasson a drámán, de a halál megakadályozta ebben.

A tragikus 1972-es évben Vampilov még hozzáfogott egy vígjáték megírásához, de csupán az első két jelenet készült el. A darab a felülmúlhatatlan

¹⁷ Uo. 23. l.

Nakonyecsnikov, a népszerű énekes, a nők bálványa, Vagyim Eduardov és a címszereplő, a kisszerű fodrász véletlen találkozásával kezdődik. Az ünnepektől szétjárt rajongói előtt menekült Nakonyecsnikov szalonjába, s aztán a fodrásznak hálából — mivel az elbűjtatta — divatos érvényesülési lehetőségeket ajánl. A műveletben Nakonyecsnikovnak a drámaírás nyerte meg leginkább a tetszését, sőt olyannyira, hogy a művészt kereső lármás ifjaknak már így mutatkozott be: Mihail Nakonyecsnikov, drámaíró. A második jelenetben az ambiciózus, de teljesen tehetségtelen fodrász éjjel-nappal első művén dolgozik, nem zavartatva magát népes családja lármájától sem.

Nyilvánvalóan helytelen lenne e két rövid jelenetből bármiféle következtetést kieroszakolni. A vígjáték — úgy tűnik — hajlandóságot mutat a valóban vígjátéki jellemalkotásra, a mai élet visszásságainak sajátos kigúnyolására, de a darab túl kevés anyagot nyújt — amint már jeleztük — a komolyabb véleményformáláshoz. Az azonban kétségtelen, hogy a mű nyitóképében több jellegzetes vampilovi vonás is felfedezhető. Az ironia, a groteszk, a szimbolikus kétértelműség áttetszik e néhány képsoron is. Feltehetőleg a drámaíró sorsának persziflázsát készült színpadra fogalmazni, de teljes bizonyosságot csak a kész darab adhatott volna.

A közelmúlt egyik legnagyobb irodalmi ígérete, Alekszandr Vampilov szenvedélyesen alkotott s szenvedélye áldozataként halt meg. Csónakja a Bajkál-tavon 1972-ben, egy augusztusi alkonyatban — két nappal harmincötödik születésnapja előtt — felborult, s a fiatal drámaíró szíve a jéghideg vízben felmondta a szolgálatot. Több emberre méretezett energia szunnyadt benne, nagyszabású tervekkel melengtetett, a színpad is egyre jobban számolt vele, s ekkor, a fénykor küszöbén ostroma-szomorú módon érte utol a végzet.

Életében alig-alig jutottak el művei a főváros, Moszkva folyóirataiba és színpadjaira, darabjait elsősorban Szibéria színházaiban játszották, írásait pedig főleg az irkutszki lapok és folyóiratok — leginkább az *Angara* — közölték. Röviddel halála után viszont ritkán tapasztalható, óriási érdeklődéssel kezdték felfedezni műveit. S nemcsak az irodalomkritikusok, a színházesztéták ontották a tanulmányokat, a cikkeket, amelyekben szenvedélyesen elemeztek-vitatták Vampilov dramaturgiai örökségét, hanem egészen meglepő módon drámaíró művészete igen rövid időn belül a legfiatalabb színpadi szerzők körében követőkre is talált.

A hetvenes—nyolcvanas évek fordulóján különösen érezhetővé vált a vampilovi hagyomány hatása a szovjet drámairodalomra. A pályájuk elején járó A. Galin, V. Maljagin, V. Szlavkin s mások darabjaiból gyakran kitetszett, hogy az ifjú drámaírók a hamis illúziókkal bátran leszámoló s a kegyetlen igazságot merészen kimondó vampilovi valóságábrázolás egy-egy újabb változatát próbálgatták. Mindezek alapján ma már beszélhetünk a szovjet drámairodalom egy új hullámáról is, amelyet a kritika „Vampilov utáninak” nevez. Néhány szakember, köztük A. Szmeljanszkij¹⁸, már a „postvampilovi” dramaturgia főbb kérdéseit is megfogalmazta. Kétségtelen tény, hogy V. Maljagin, A. Kazancev, V. Szlavkin vagy A. Szokolova műveiből elég gyakran bukkannak elő vampilovos figurák, vampilovos helyzetek. Kazancev és Szokolova nőalakjai nem egyszer *A múlt nyáron történt* Valentyinájára emlékeztetnek, Maljagin furecsa című drámájának, az *NLO*-nak Mazovja pedig sok mindenben még

¹⁸ Борис Бугров: *Драматургия: Портреты современников*. — Ип: Литература, 1982, 1. sz. 59. l.

nevében is — a *Vadkacsavadászat* Zilovjára rímel. De a helyel-közzel Vampilovot idéző-utánzó darabok közé sorolhatjuk L. Petrusevszkaja *Cinzanóját* és *Zeneóráját*, meg V. Szlavkin *Fiatal apa felnőtt lányát* is. Mindez talán ismét azt bizonyítja, hogy a csehovi dramaturgia legfontosabb és legfinomabb elemei gyakran többszörös áttételekben és utódlásokban élnek tovább, s azok a modernebb korok életstílusához, művészi felfogásához — a szerzők tehetségétől és *pouvoirjától* függően — rugalmasan és szervesen adaptálhatók.

Visszatérve a Vampilov-drámák problematikájához, úgy véljük, értelmetlen és történelmietlen lenne feltenni azt a kérdést, hová s merre fejlődött volna, mivé terebélyesedett volna Vampilov művészete, ha nem ragadja el a kegyetlen halál? Ki adhatna választ arra az abszurd kérdésre, miként alakult volna Vampilov sorsa és dramaturgiája, ha a szerencsétlen csónakázás nem tett volna idő előtt pontot az életére? Megannyi volna, s mind értelmetlen, mert az ilyenfajta ha-játékok nem tartoznak a tudomány megengedett eszközei közé. Tudomásul kell venni, hogy egy ígéretes írói pálya szakadt meg váratlanul, s a folytatást lehetetlenné tette a halál, s csak az elkészültből, a megvalósítottból ítélni lehetünk.

A Vampilov-összes már megíródott, az élet- és művészpálya bevégeztett, de amit a szerző hátrahagyott, elég jelentős és elég eredeti ahhoz — bár művészete körül az értelmezések még nem jutottak teljesen nyugvópontra —, hogy erőltetett jóindulat nélkül, tárgyilagosan és igényesen szólhassunk róla, hiszen drámai művei ma már minden kétséget kizáróan a szovjet irodalom és színpad komoly értékei, sőt érdekes hangvételi darabjainak a híre ma már messze túlhaladta hazája határait.

Rudolf Brandmeyer: Biedermeierroman und Krise der ständischen Ordnung.

Studien zum literarischen Konservatismus. Tübingen 1982. 170 l. (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Bd. 5)

Brandmeyer nagy gonddal és felkészültséggel megírt munkájában azt vizsgálja, hogyan dolgozza fel a biedermeier regény a rendi társadalom válságát. Feladatának kijelölésekor határozottan leszögezi, hogy nem egy történelmi folyamatot kíván odavágó szövegek társadalomtörténeti értékelésével dokumentálni, hanem a fennálló válságot tekinti az elemzett művek empirikus kiindulópontjának, és azok társadalomtörténeti interpretációjával kívánja újból feltenni a kérdést: Konzervatív jellegű-e a biedermeier irodalom? A kérdésre adott válasz természetesen igenlő lesz, amit részletes és alapos regényelemzésekkel támaszt alá.

Mielőtt rátérnénk ennek az ismertetésére, néhány észrevételt tennénk a könyvben használt fogalmak, mégpedig kulcsszerepben használt fogalmak tisztázottságával kapcsolatban. Ez a két kulcsfogalom a konzervatív és a biedermeier. Azt nem mondhatjuk, hogy ezeknek a fogalmaknak a tartalma tisztázatlan maradna Brandmeyernél, de nincs az olvasónak könnyű dolga, ha tisztázni akarja, hogy ugyanazt érti-e ezeken a fogalmakon mint a szerző. A biedermeier korszakmegjelölésről tulajdonképpen csak egy lábjegyzetből derül ki, hogy Brandmeyer teljesen ugyanazzal a tartalommal használja mint Sengle az 1815–1848 közötti német irodalomról írt monográfiájában. A konzervatív fogalmának tisztázásakor pedig főleg arról szól, hogy mennyiben hiányos a tartalma ennek a fogalomnak Senglenél, és az olvasó számára mintegy mellékesen említi meg, hogy ő milyen értelemben használja ezt a fogalmat. Megfogalmazása egyébként általánosabb, mint a fogalom magyarul közismert tartalma: Valamilyen meghatározottal szembeni elmelkedő beállítódás. Az elemzések során azonban közelít a régít megőrző tartalomhoz.

Az elemzések során a rendi struktúra válságának irodalmi feldolgozásában két fő típust különböztet meg: konzervatív, valamint esztétikai viszonyulás a tradíciókhoz. Az első mintegy paradigmátikus érvénnyel a svájci Gotthelf műveit hozza példának; a másodikat Tieck, Immermann és Stifter műveinek elemzésével világítja meg.

Gotthelfnél két kérdést vizsgál: a rendi életforma és az ún. „Zeitgeist” ütközését, valamint a rendi struktúra krízisét. Az első kérdést Gotthelfnek 1852-ben megjelent *Zeitgeist und Berner Geist* című regényén vizsgálja. A „Zeitgeist” itt tulajdonképpen és eredetileg, ahogy Brandmeyer utánajárt, a berni kanton radikális vezetésére vonatkozik. Ez a radikalizmus hozza magával, hogy a paraszti mindennapok politikummal telítődnek, és ez „minden rendek életviszonyainak” hagyományellenes szétzúzását jelenti Gotthelf szemében, aki az egész jelenséget amúgy is fertőző betegséggént fogja fel. Regényét két szereplő köré építi: az egyik a „Zeitgeist”, a politikusság képviselője, Hans — a másik a „Berner Geist”, azaz a hagyományos életvitel képviselője, a regényben Benz néven szerepel. Az ő sorsukon keresztül igyekszik igazolni Gotthelf a hagyományos értékek előbbreválóságát a politikai emancipációval szemben.

Másik példaként elemzi Brandmeyer az 1850-ben megjelent *Die Käserei in der Vehfreude* című regényt, ahol ez az ütközés a hagyományos és a modern, már korai tőkés gazdaság értelemben, modern parasztagzdaságra kivetítve jelenik meg. Gotthelf meggyőződésének megfelelően természetesen itt is a hagyományos értékek fölényével találkozunk.

Nem tartjuk igazán jónak, hogy Brandmeyer nem első helyre teszi A rendi struktúra krízise fejezetét, ugyanis itt vizsgálja, szintén két regényen, Gotthelf krízistudatának eredetét és hatótávolságát, aminek feltárása meg kell hogy előzze az előző alfejezet anyagát, annál is inkább, mert az itt elemzett két regény korábbi keletkezésű mint a fentiek. Az 1840-es megjelenésű *Armennot* című regényében Gotthelf a pauperizmussal foglalkozik. Ez az általános elszegényedés a rendi társadalomból az ipari-polgári társadalomba való átmenet kísérőjelensége, egyúttal a válság kifejezője. Gotthelf ebben a művében olyan tervezetet tár a nyilvánosság elé, amit alkalmasnak talál arra, hogy a szüntelenül növekvő

és konkrét okhoz (háború vagy rossz termés) nem kapcsolható szegénységet leküzdje. Gotthelf ezt a szegénységet „belső” okokkal magyarázza, a demográfiai és a gazdasági tényezők összjátékát nem ismerte föl — állapítja meg Brandmeyer; a szegénységet végül is a rendi szervezet bevált elvei elvesztése tünetének fogja fel. A Jakobs [...] Wanderungen in der Schweizben Gotthelf a hagyományos értékek, azaz „isten rendje” védelmében lép fel az elszegényedett alsóbb társadalmi rétegek ideológiai vezérei ellen. Brandmeyer még további kérdéseket is elemez, de ezekre nem térünk ki terjedelmi okokból.

A másik típus, az esztétikai viszonyulás sokkal nagyobb súllyal szerepel a műben, és terjedelme valamint annak okán, hogy ebben a főfejezetben olyan kérdéscsoportok is helyet kaptak, amelyeknek önálló tárgyalása lenne szükséges, nehezebben megfogható, mint az előző, Gotthelffel foglalkozó fejezet. Véleményünk szerint máshova kellene helyezni a hagyományelsajátítás típusairól szóló bevezető részt és ugyanennek az előfeltételével és kontextusával foglalkozó fejezetet.

Brandmeyer ebben a részben is ragaszkodik bevált módszeréhez: egy kiválasztott mű elemzésén mutatja be az adott problémát. A Rendi életforma mint műveltségi eszmény fejezetben Tieck Der junge Tischlermeisteren elemzi a rendi polgárságot és Immermann Münchhausen című művén a paraszti világot. Brandmeyer arra a következtetésre jut, hogy Gotthelf és Tieck kézműves alakjai szerkezetileg alapvetően összevethető fejlődésen mennek keresztül, de a különbség ott van, hogy Tiecknél az irodalmi kultúra feszültségei és problémái állnak a középpontban, és ennek a kultúrának — többnyire excentrikus — képviselőivel szemben legitimálódik a polgári életforma szellemi magatartásként. Hasonló végkicsengést lát Brandmeyer Immermann-nál is: a hagyományos világ valósága, megtisztítva minden, az ilyesfajta átértelmezésnek ellentmondó jelenségtől, olyan értékeket képvisel, melyeket a modern szubjektivitás elveszejtéssel fenyeget. A kötet utolsó tanulmánya Stifter Nachsommeréről szól, amelyben a szerző igen alaposan bizonyítja, hogy ez a mű már túlmutat ezen az átmeneti korszakon. A téma iránt érdeklődő olvasó számára nagy haszonnal bír a kötet végén felsorakoztatott gazdag szekundér irodalom is.

Solti István

Spracherwerb, Sprachkontakt, Sprachkonflikt (Hrsg. von Oksaar E.) (A nyelv elsajátítása, nyelvi kontaktusok, nyelvi konfliktusok.)

New York 1984. X, 276 l.

A jelenkori alkalmazott nyelvtudomány, az izomorfizmus (ld. M. Ampère, N. Wiener, L. Hjelmslev, J. Kuryłowicz és mások munkásságát) tanulságait messzemenően kiaknázva, azon fáradozik, hogy mind az „A”-nyelv, vagyis anyanyelv, mind a „B”, „C” . . . „N”-nyelv, azaz a második, illetve idegen nyelv vagy nyelvek elsajátítását interdiszciplinitásra helyezze.

Világszerte nagy erőfeszítéseket tesznek, hogy az „A”-nyelv vagy a „B”, „C”, . . . „N”-nyelv fiziológiai-lélektani kommunikatív szerkezetének (K₁, K₂, K₃ . . . K_n) kiépítése folyamán, vagyis mind az anyanyelv, mind a második, illetve idegen nyelv vagy nyelvek elsajátításánál a nyelvi kontaktusok lingvisztikai interferenciáját és a kölcsönható nyelvek konfliktusait behatóan tanulmányozzák, és ezek eredményeit a nyelvtanításban hasznosítsák. Erről tanúskodik az ismertett tanulmánykötet is.

A kiadvány, amely előszóból és tizenöt cikkből áll, az 1982. december 1—3. között Hamburgban „A nyelv elsajátítása — nyelvi kontaktusok — nyelvi konfliktusok” címmel tartott I. nemzetközi szimpozion anyagát tartalmazza, amelyen a különböző tudományterületek képviselői (nyelvészek, pszichológusok, szociológusok és jogászok) vitatták meg a soknyelvű közösségekben felmerülő problémákat.

N. Denison (A nyelv elsajátítása a soknyelvű környezetben) a többnyelvű környezet kérdését vizsgálva megjegyzi, a gyermek-nyelvelsajátítási folyamatában különböző fokokat kell elhatárolnunk. Amíg az első évet rendszerint családi körben tölti — és itt elsősorban arról van szó, egy vagy több nyelven beszélnek a családban —, addig a második évben a gyerek gyakran jár gyermekintézményekbe, ahol a nyelvi környezet talán egészen más, mint otthon. Emellett nem lehet figyelmen kívül hagyni a televízióműsorok nyelvének szerepét a gyermek nyelvi tájékozottságának alakulásában.

V. Völk (Kiegészítés és összeolvadás: a természetes kétnyelvűség folyamatai) a nyelvek különböző érintkezési típusait elkülönítve (két írott nyelv, írott és nem írott

nyelv, frott és tájnyelv) arra a következtetésre jut, hogy a nyelvek kölcsönhatásának eredményeként jön létre az interferencia és összeolvadás jelensége. A fő különbség köztük az, hogy az interferencia folyamata egyoldalú: „a domináló” nyelv hat a fejletlenebbre (fejlődésen értjük vagy a nyelv funkcionális fejlődését, vagy azt, hogy adott területen nő a nyelvet használók száma, vagy nő a nyelvet használók adott csoportjának és ezzel együtt a nyelvnek a szociális státusa), a fúzió folyamatában végbemegy a nyelvek kölcsönhatása, ami végső soron a nyelvi rendszer teljes átépítéséhez vezet. A nyelvi interferencia és nyelvi fúzió elhatárolása fontos kritérium lehet a pidzin és kreol nyelvek differenciálásánál. Az előbbieket létrejötténél az interferencia játszik alapvető szerepet, az utóbbi a nyelvek kétoldali hatásának nyilvánvaló jelét hordozza.

K. Mattheuer (Nyelvi konfliktusok az egynyelvű kollektívákban) az egynyelvűséget úgy értelmezi, mint a kommunikációs korlátok hiányát. De az ilyen közösségekben is létrejönnek nyelvi konfliktusok. Ezek alapját az a tény képezi, hogy a nyelv különböző variánsai meghatározott szociális szimbólumok szerepét töltik be. Az irodalmi nyelv és a köznyelv regionális változatai rendszerint magasabb szociális és kulturális helyzet mutatói, a tájnyelv pedig az elmaradottnak tekintett falusi-paraszti kultúra szimbóluma. De a szimbolizálás más jellegű is lehet: Az irodalmi nyelv „idegennek” tekinthető és negatívan értékelhető, a tájnyelv ellenkezőleg, a szocializáló eszközeként, mint „otthoni (házi)” nyelv fogható fel, és ennek megfelelően pozitívnak értékelendő. Az ilyenfajta nyelvi konfliktusok létrejöttének oka mindenekelőtt az a körülmény, hogy a tudományos-technikai forradalom, a lakosság migrációs folyamatainak erősödése és az urbanizáció következtében kiszélesedett a dialektusok és az irodalmi nyelv különböző változatainak képviselői közti kontaktus.

E. Oksaar (A nyelv, nyelvi kontaktusok és nyelvi konfliktusok elsajátításának vizsgálata) kiemeli, hogy az egyén és magatartásának vizsgálata a kommunikáció folyamatában kulcsfontosságú a nyelvi kontaktusok és konfliktusok megértéséhez. Az egyén, mint különálló személyiség, egy vagy több nyelvi és kulturális közösség tagja, és így segítségével megvalósul a nyelvek és kultúrák kölcsönhatása. Az ilyen megközelítés lehetőséget nyújt arra, hogy a tisztán nyelvészetin kívül szélesebb kontextusban vizsgáljuk a nyelv elsajátításával, a nyelvi kontaktusokkal és konfliktusokkal kapcsolatos kérdéseket. Emellett nyomon követhető az egyén, a nyelv, a kommunikációs folyamatok és a kultúra közötti kapcsolat. A nyelvtanulást, melynek célja egy vagy több nyelvben való tájékozottság elsajátítása, nem lehet elszigetelten vizsgálni. Ez egy integrációs modell felépítését követeli meg, amelybe az egyén összes kommunikatív komponensét bevonjuk: szóbeli, paralingvisztikai, írásbeli és extraverbális komponenseket.

A gyűjtemény tartalmazza még H. Grimm „A tudás nyelvi konstrukciójának kérdéséhez: Van-e külön nyelve az afázias gyerekeknek?”; F. Capp „A szocializáció leküzdése anyanyelven, idegen nyelv oktatásának útján”;

H. Költz „A nyelvek tipológiai különbözőségei és a nyelv megtanulásának ebből eredő nehézségei, a Dél-Ázsiából bevándorlók nyelvi integrációja alapján”;

M. Hartick „Nyelv és biográfia: a biográfia nyelvi rekonstrukciójának jelentősége”; Ch. Ferguson „A nemzeti kisebbségek nyelvének megőrzése”; M. Wandruszka „A nyelvi kontaktusok a nyelvek keveredését jelzik”; A. Kropki „Nyelvi konfliktusok szociálpszichológiai szempontból”; R. Willet „Rétorománok — etnopolitikai tudat Svájcban” stb. műveit.

Az ismertetett tanulmánykötet hasznos mű mindazok számára, akik azon fáradoznak, hogy nyelvoktatásunkat hatékonyabbá tegyék.

Rot Sándor

Egri Péter: Az amerikai tragédia születése

Budapest 1988. 227 l.

A szerző következőképpen ajánlja könyvét olvasóinak: „A könyv a Harvard (1970–71), a Yale (1971, 1977), a Californiai (1976–77) és a Leeds-i (1981–82) Egyetemen folytatott kutatásokon alapszik. Írása közben Eugene O'Neill helyzetében találtam magam: Az anyag oly robbanékonyan szerteágazónak bizonyult, hogy újabb fejezeteket és önálló egységeket követelt. Végül azon kaptam magam, hogy kritikai tetralógiát írtam. *A költészet valósága* (1975) a líra elméletének keretében tárgyalja a költészet helyét az O'Neill-életműben; a *Törésvonalak* (1983) az európai századforduló drámai irányzataival foglalkozik, utalásokkal az amerikai fejlődésre; a *Csehov és O'Neill* című könyv (1986)

a két drámaíró közötti tipológiai hasonlóságot és a novella drámai szerkezetbe történő beilleszkedését vizsgálja; Az *amerikai tragédia születése* pedig az értékek olyan csillagképét elemzi, amely elősegítette egy világirodalmi jelentőségű amerikai műfaj üstökösszerű megjelenését. Ugyanakkor, mint ahogy az O'Neill-ciklusok drámái, ez a könyv is megáll önmagában.” (7. l.)

Az előszó tanúsága szerint a monográfia célja az amerikai tragédia születési feltételeinek történeti, műfaji és értékelméleti elemzése. A *történeti* szempont azért fontos, mert kapcsolatot létesít az európai és amerikai fejlemények között, és annak a kérdésnek megválaszolásához is hozzásegít, hogy miért jelentkezett az amerikai dráma megkésve az amerikai irodalomban. A *műfaji* szempont segítségével föltárható a dráma és az epika, valamint a dráma és a líra közötti összefüggés. Az *értékelméleti* megközelítés azokkal az egyéni és társadalmi értékekkel foglalkozik, melyek nélkülözhetetlenek voltak az amerikai tragédia születéséhez. A két bevezető fejezetet kivéve, lényegében drámaelemzésekben álló tudományos monográfiát olvashatunk, melyet rendkívül gazdag jegyzetanyag kísér.

1. „Shakespeare akaratlan karikatúrája” (18. l.)

Az amerikai dráma történetének kutatását Egri Péter Thomas Godfrey: *Parthia hercege* (1759) című drámájával kezdi, mely az első olyan dráma, amelyet amerikai szerző írt, és hivatásos színtársulat adott elő. A fejezet részletesen egybeveti Godfrey művét annak főként shakespeare-i forrásaival. Az átfogó elemzés után Egri Péter szellemes konklúzióval zárja a fejezetet: „Történelmi szempontból a shakespeare-i dráma utójáték volt a rózsák háborújához, közzjáték a Tudorok uralmához és előjáték a puritánok forradalmához. Godfrey drámája csupán Shakespeare-nek volt utójátéka.” (19. l.)

A nemzeti és nemzetközi szintű amerikai dráma O'Neill életművével született meg.

2. „O'Neill üstökösszerű megjelenése” (21. l.)

Választ keresve O'Neill váratlan megjelenésére, a szerző a legjellegzetesebb megközelítési módokat öt csoportban tárja elénk. Ezek között találhatjuk a „kontinuitás” elméletét, mely szerint az amerikai dráma születése folytonos fejlődési folyamat eredménye. Vannak, akik a folytonosság hirtelen, váratlan megszakadását hangsúlyozzák, és csodát emlegetnek. Akik a színházi fejlődési folyamatokból indulnak ki, azok a szórakoztató ipar és az amerikai színházra oly inspiráló erővel ható művészszínház-mozgalom szembeállításával magyarázzák az amerikai tragédia születését. A pszichológiai magyarázat azzal érvel, hogy Freud, Jung, Adler, Horney és Fromm lélektani elméletei az egész O'Neill-életműben fellelhetők. Egri Péter módosítja ezt az álláspontot mondván, hogy az O'Neill-életmű nem egyszerűen pszichoanalitikai elméletek illusztrációja. Bármennyire érdekelte is O'Neillt az ösztönök világa, drámáinak legtöbbjében megteremtette a belső és külső világ egységét. S végül, vannak kritikusok, akik az amerikai tragédia születését az elidegenedés jelenségével társítják (Gassner, Bigsby és Lukács). A szerző véleménye szerint „az elidegenedés, mint az ember lényege és létezése közötti konfliktus, akárcsak az „Amerikai Álom”, önmagában ellentmondásos jelenség. [. . .] O'Neill az elidegenedés és az elidegenedés ellen irányuló emberi ellenállás, valamint az értékek elértéktelenedésének és védelmének ellentétét tömörítette drámái konfliktusba.” (37. l.)

A könyv további fejezeteiben a szerző az elidegenedés különböző aspektusait vizsgálja, és azokat kilenc különálló drámaelemzés tükrében tárja az olvasó elé.

3. „A forradalom inkább magatartás, mint cél” (44. l.)

Az elidegenedés politikumát O'Neill korai darabjában, *A személyes egyenleten* (1915) keresztül vizsgálja. A színmű a politikai radikalizmus elemeit egy „jól megcsinált” melodráma keretébe foglalja, melynek előrehaladását gyakran naturalisztikus epikai bonyodalmak tartóztatják föl. Néhány mozzanat már a későbbi drámák sajátos jegyeit vetíti előre.

Az elidegenedés szociológiai és metafizikai oldalát kutatva *A szörös majom* című dráma igen érdekes és átfogó elemzését nyújtja a szerző.

4. A „belonging” vezérmotívuma

A „belonging” szó szemantikai meghatározását Yank, a hajó egyik kazánfűtője adja, aki különbséget tesz a hajó első kabinjában tartózkodó gazdagok és a kazán fűtői között. A fűtők, akiknek munkája által megy a hajó, azok „számítanak”. „Ez ér valamit, ez lényeges, [. . .] ez teremti a világot és így teremti az embert, ez képviseli és hozza létre az emberi értékeket. Ezek azok a jelentések, amelyekben a belonging az O'Neill-mű vezérmotívumává válik” — jegyzi meg Egri Péter. (52. l.)

Erős expresszionista hatások érezhetők a drámán, véges szakaszoknak még hangtani elemzését is olvashatjuk a könyvben. Érdemes megemlíteni, hogy Egri Péter szerint

azoknak az O'Neill-drámáknak, melyeken az expresszionizmus hatása érezhető, kettős konfliktusuk van (*Jones császár, Szörös majom*). E fejezet keretén belül a szerző igen érdekes összefoglaló elemzését adja az úgynevezett módosult drámai belső monológoknak, s ugyanakkor a drámatörténet rövid elemzésén keresztül a drámák szerkezetfelépítését kutatja.

A következő rész, mely az Elidegenedés és a drámai forma címet viseli, hét alfejezetre oszlik, melyek közül mindegyik egy különálló drámaelemzést tartalmaz.

5. „Micsoda cselekmény egy regény számára!” (72. l.)

A *Különös közjáték* című dráma két okból is fordulópont O'Neill életművében. Egyrészt, mert az első világháború patológiáját fejezi ki, másrészt pedig, mert áttörés a dráma regényesítése felé. A szerző öt alfejezetre osztotta azokat a tényezőket, melyek szerepet játszottak ebben a folyamatban. O'Neill megpróbálta a drámai és a regényszerű vonásokat közelebb hozni egymáshoz, s ebben a tekintetben a *Különös közjáték* az *Amerikai Elektra* felé követte az utat, ahol a regényszerű sokrétűség és a drámai mélység összetalálkozik.

6. „Az ősi mítosz újratereintése” (85. l.)

A konfliktus alaptermészetének meghatározása után az *Amerikai Elektra* drámaelemzése a konfliktus történelmi, szociológiai és pszichológiai motivációjára épül. A konfliktus különböző motívációin kívül Egri Péter „a tragédia regényszerű kiterjedése”-re is hangsúlyt vet. (95. l.) Ebben a tekintetben A sors szerepe című alfejezet tarthat érdeklődésünkre számot.

7. „Egy óriás torzó” (99. l.)

A továbbiakban a következő négy fejezet a tizenegy drámából álló ciklussal, a *Magukvesztő vagyonsszerzők történetével*, O'Neill óriási kísérletével foglalkozik, melyben az amerikai tragédia keletkezését és fejlődését kutatja, és az „Amerikai Álom” problematikájának társadalomtörténetét és lélekrajzát nyújtja. Egy amerikai család történetét meséli el, mely az amerikai birtoklásvágyat példázza. Mint drámaíró a személyiség és a birtoklásvágy közötti összeütközés érdekli. Erőfeszítései ellenére a ciklust nem tudta tető alá hozni. Általánosan elfogadott az a nézet, hogy súlyos betegsége akadályozta meg a ciklus befejezésében. Egri Péter más véleményen van: „Bár O'Neill betegsége kétségtelenül komoly tényező volt abban, hogy a ciklus befejezetlen maradt, de az a nézet, hogy betegségét kellene döntő tényezőnek tartani a ciklusterv megírásának feladásában, aligha elfogadható álláspont. Ugyanazok az évek, melyek elvetélték a ciklust, adtak életet az *Eljő a jéges*, a *Hughie*, az *Utazás az éjszakába* és a *Boldogtalan holt* című drámáknak: O'Neill legnagyobb drámáinak. Így tehát az okokat máshol kell keresnünk, éspedig a regényforma lázadásában a drámai forma ellen”. (109. l.)

8. „Túljátszik egy szerepet, amely valóságosabbá vált számára, mint valódi lénye” (O'Neill: Egy igazi úr, 118. l.)

Az *Egy igazi úr* az ötödik dráma a ciklusban a Harford család történetéről. A dráma a valóság és illúzió tragikomikus összeütköztetésével és novellaszerű közjátékával a monográfia szerzőjét Csehov *Ványa bácsi* című drámájára emlékeztette. A két drámaíró közötti hasonlatosság mellett a komikus és a tragikus elemek összekapcsolódását is vizsgálja a drámatörténet során. A késő polgári drámákban tragikum és komikum nem csupán keveredik, hanem egymásba ivódik, és új minőséggé, tragikomédiává alakul. Az alkotórészek többé már nem választhatók szét.” (120. l.) A fejezet rövid elemzését adja Ibsen, Csehov és O'Neill darabjainak.

9. „Az elidegenedés drámai dialektikájának széles tablója” (122. l.)

A ciklus következő darabjában, a *Méltóbb palotát* című drámában a konfliktus az anyagi haszon és szellemi veszteség, a pénzügyi siker és emberi bukás, valamint a hatalom és elidegenedés ellentétes pólusai között összpontosul. „Minden egyes lépés valami birtoklása felé akaratlanul is önmagába foglalja a lépést valaki birtokon kívül helyezése felé.” (124. l.) O'Neill világosan látja és egyértelműen be is mutatja, hogy a birtoklás és megfosztás története az önelvesztés története is. Ez a három szempont, melynek vonzáskörében Egri Péter a dráma három főszereplőjének személyiségét, a „megosztott” (127. l.) a „megesonkított” (130. l.) és az „egybeolvadt” (131. l.) jellemeket vizsgálja. A három szempont kiválóan alkalmas a három különös figura lényegének megragadására.

10. „Az epika mint a dráma heterogenitása” (140. l.)

A ciklus hetedik darabja, a *Szélcsend a Baktérítőn*, különböző típusú drámákat rejt magába. Tizenkét dráamodell található egyetlen drámán belül. „Elkerülhetetlen volt, hogy a tizenkét dráma tizenkét különböző irányba húzza a drámát, és ez az eredeti ötlet valójában regényszerű kiszélesedését eredményezte.” (149. l.) Egri Péter bemutatja, hogyan tette a nyersanyag sokrétűsége zabolátlanná a drámát.

A mozaikmintává töredezett novellaelv és a dráma szintézisének csúcsteljesítménye kétségtelenül az *Utazás az éjszakába* című mű, melynek elemzésére külön fejezetet szentelt a szerző. Ez a záró- és egyben összegező fejezet is.

11. „A reménytelen remény motívuma” (162. l.)

Ebben a fejezetben Egri Péter négy nagy ellentétsoprotot tár elénk, amelyekben a dráma alapkonfliktusa: az elidegenedés és az elidegenedés elleni küzdelem motívuma jut kifejezésre. „Az anyagi gazdagodás és a lelki veszteség összeütközését” (157. l.) James Tyrone önmagával és családjának különböző tagjaival való kapcsolatában mutatja be. „Az illúzió és valóság konfliktusán” (162. l.) keresztül megvilágítja, hogyan élnek a dráma szereplői illuzorikus világukban. „Jobban szeretlek, mint ahogy gyűlöllek” — mondja Jamie testvérének, Edmundnak. Ez az idézet lehetne a mottója a harmadik nagy ellentétsoprotnak, „az érzelmek ingadozásának”. (168. l.) A negyedik ellentétet „az emberi vágyak és a sors kifürkészhetetlen útjainak összeütközésében” (170. l.) láthatjuk. Egri Péter szerint a sors kétarcú a drámában, a teljes és a viszonylagos determinizmus színében egyaránt megjelenik.

Az elidegenedés és az ellene forduló erők konfliktusának ábrázolása sajátos drámai forma megteremtését követelte, melyben „az epika, a líra és a tragédia tökéletesen egybeolvad”, és „az amerikai tragédia egyetemes érvénnyel megszületik” — érkezik el könyve végén a konklúziókhöz Egri Péter. (181. l.)

Egri Péter világosan szerkesztett könyve alaposságával és anyaggazdagságával tárgyának mélyreható ismeretét mutatja. A monográfia új vonásokkal gazdagítja az O'Neill-szakirodalmat, és segíti az eligazodást az amerikai dráma történetében. A könyv egyik legnagyobb érdeme, hogy különálló fejezetet szentel a magyar olvasók számára ismeretlen és hozzáférhetetlen drámák elemzésének is. Tudományos igényvel megírt, figyelemre méltó monográfia.

Horváth Andrea

Szerkesztőségi közlemény

Kérjük munkatársainkat, hogy kéziratukat két példányban 60×28-as gépelési tükörrel küldjék be.

Szerkesztőségi órák: péntek 11 — 14 óráig; Telefon: 251-8337, 251-2537/37.

A gyorsabb átfutás érdekében kérjük továbbá szerzőinket a jegyzetek következő alakítására:

- a) egyszerűs önálló kiadványok esetén: szerző neve aláhúzva (az illető nyelv sorrendjében), a mű címe. A megjelenés helye, éve. Az idézet lapszáma. (Példa: George Brown: *Dream and Reality*. Oxford 1978. 165 l.)
- b) egyszerűs, több önálló tanulmányt tartalmazó kötet esetén: a szerző neve aláhúzva, a tanulmány címe: — In: a szerző nevének kezdőbetűi: a kötet címe. Megj. helye, éve. Lapszám (a tanulmányé vagy az idézeté) l. [Példa: Charles Bonnet: *La vie d'une fée*. — In: Ch. B.: *La beauté de la diversité*. Marseille 1972. 126 (vagy: 112—135) l.]
- c) többszerzős kötetek esetén: a szerző neve aláhúzva: a tanulmány címe. — In: a szerkesztő neve (szerk.): a kötet címe, mint b) pont alatt. [Példa: Giuseppe Pellegrini: *II sogno di rinascità*. — In: Antonio Segre (szerk.): *L'istoria e cultura*. Firenze 1981. 93. l.]
- d) Folyóiratcikkek esetén: a szerző neve aláhúzva: a tanulmány címe. — In: a folyóirat címe, évfolyama (éve) (amennyiben nem évszámozású) a szám, lapszám l. [Példa: Günter Kolbe: *Die Metapher bei Benn*. — In: *Deutsche Blätter*, XV. évf. (1976) 9. sz., 208. l.]

Rövidítések: kötet=köt.; évfolyam=évf.; szám=sz.; lap=l. A jegyzetek száma után ne tegyünk pontot.

Szerzőink a kézirat beküldésével együtt közöljék nevüket, címüket, személyi számukat, valamint munkahelyüket és beosztásukat.

A kiadásért felelős az Akadémiai Kiadó és Nyomda Vállalat igazgatója
A nyomdai munkálatokat az Akadémiai Kiadó és Nyomda Vállalat végezte
Felelős vezető: Zöld Ferenc igazgató
Budapest, 1991. Nyomdai táskaszám: 18372
Felelős szerkesztő: Salyámosi Miklós
Műszaki szerkesztő: Sándor István
Kiadványszám: 2211
Megjelent 7 (A/5) ív terjedelemben
HU ISSN 0015—1785

TARTALOM

Tanulmányok

<i>Maár Judit</i> : A drámai és az elbeszélő szöveg szemantikai struktúrái	247
<i>Élthes Ágnes</i> : A racine-i mű megközelítési módjai	259
<i>Hetesi István</i> : „... elmúlik az élet, s mit végeztünk?” (Turgenyev Ászja című elbeszélése)	280
<i>Kroó Katalin</i> : Dosztojevskij A Karamazov testvérek és Jerzy Andrzejewski Sötétség borítja a földet című regényének fő szövegpárhuzamai	290
<i>Hekli József</i> : A „Vampilov-jelenség”	301

Szemle

Rudolf Brandmeyer: Biedermeierroman und Krise der ständischen Ordnung. Tübingen 1982. (<i>Solti István</i>)	319
Spracherwerb, Sprachkontakt, Sprachkonflikt. New York 1984. (<i>Rot Sándor</i>)	320
Egri Péter: Az amerikai tragédia születése. Budapest 1988. (<i>Horváth Andrea</i>)	321

INHALT

Studien

<i>Judit Maár</i> : Die semantischen Strukturen des dramatischen und erzählerischen Textes	247
<i>Ágnes Élthes</i> : Annäherungsweisen an Racines Werk	259
<i>István Hetesi</i> : „... das Leben vergeht, und was haben wir vollbracht? (Die Erzählung Turgenevs Asja)	280
<i>Katalin Kroó</i> : Die wichtigeren Textparallelen zwischen den Romanen Dostojewskijs Die Brüder Karamazov und Andrzejewskis Finsternis bedeckt die Erde	290
<i>József Hekli</i> : Die „Erscheinung Vampilov”	301

Rundschau

Rudolf Brandmeyer: Biedermeierroman und Krise der ständischen Ordnung. Tübingen 1982. (<i>István Solti</i>)	319
Spracherwerb, Sprachkontakt, Sprachkonflikt. New York 1984. (<i>Sándor Rot</i>)	320
Péter Egri: Die Geburt der Tragödie in den USA. Budapest 1988. (<i>Andrea Horváth</i>)	321

Ara: 39 Ft

Előfizetési ára egy évre: 156 Ft

CONTENTS

Essays

<i>Judit Maár</i> : The semantic structures of dramatic and narrative texts	247
<i>Agnes Élthes</i> : Some methodological approaches to the oeuvre of Racine	259
<i>István Hetesi</i> : „... life will elapse, and what have we performed?” (The short story Asya by Turgenyev)	280
<i>Katalin Kroó</i> : Main textual parallels between the novels by Dostojevsky The Brothers Karamazov and Jerzy Andrzejewski Dimnes Covers the Earth	290
<i>József Hekli</i> : The „Vampirov-phenomenon”	301

Reviews

Rudolf Brandmeyer: Biedermeierroman und Krise der ständischen Ordnung. Tübingen 1982. (<i>István Solti</i>)	319
Spracherwerb, Sprachkontakt, Sprachkonflikt. New York 1984. (<i>Sándor Rot</i>)	320
Péter Egri: Az amerikai tragédia születése. Budapest 1988. (<i>Andrea Horváth</i>)	321

СОДЕРЖАНИЕ

Статьи

<i>Юдит Маар</i> : Семантические структуры драматических и повествовательных текстов	247
<i>Агнеш Эльтеш</i> : О методологии изучения творчества Расэна	259
<i>Иштван Хетеш</i> : «... жизнь пройдет, а что же мы успели сделать?» (Рассказ «Ася» Тургенева)	280
<i>Каталин Кроо</i> : Основные текстуальные параллели между романами Достоевского «Братья Карамазовы» и Ержи Андреевского «Мрак покрывает землю»	290
<i>Йожеф Хекли</i> : «Феномен Вампилова»	301

Обозрение

Rudolf Brandmeyer: Biedermeierroman und Krise der ständischen Ordnung. Tübingen 1982 (<i>Иштван Шольти</i>)	319
Spracherwerb, Sprachkontakt, Sprachkonflikt. New York 1984 (<i>Шандор Рот</i>)	320
Péter Egri: Az amerikai tragédia születése. Budapest 1988 (<i>Андреа Хорват</i>)	321